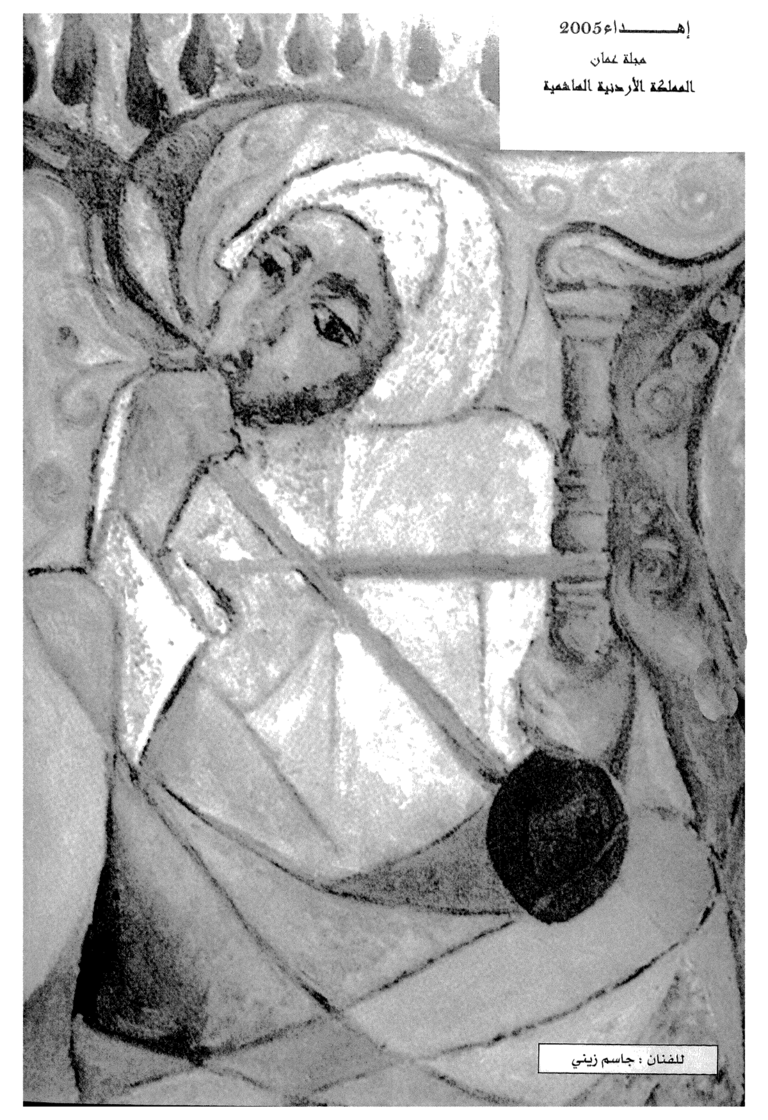

العدد الثامن عشر بعد المائه
عمّان
مجلة ثقافية شهرية


إهـــــداء2005
مجلة عمان
المملكة الأردنية الهاشمية
للفنان : جاسم زيني

# إضاءات..
# أمام المجلس الأعلى للثقافة والفنون

قبل أربعة أعوام ونيف ، دعا هذا المنبر الثقافي إلى ضرورة إنشاء مجلس أعلى للثقافة والفنون ، شريطة أن لا يكون بديلاً لوزارة الثقافة لاختلاف المهام والأدوار لكل منهما ، وبعيداً ، عن التكرار في شرح مسوغات هذه الدعوة وأهدافها. ولكننا قلنا " انه لو كان هذا المجلس قائماً لما شهدت هذه الساحة الثقافية العديد من اللجان المتشابهة في أهدافها وغاياتها لأنه سيضع استراتيجية دائمة تشكل مرجعية مشتركة ". وقلنا أيضاً " لو كان هذا المجلس قائماً لما تشابكت المهرجانات التي تقام بأوقات متزامنة لنشاطات متشابهة ".

واليوم وقد تم تشكيل هذا المجلس وبرئاسة نثق بقدراتها ، وسعة اطلاعها ، ورحابة أفقها في التعامل مع الشأن الثقافي وطنياً وعربياً ، فإن من واجب المجلس الإصغاء لكافة الآراء ، والأفكار التي من شأنها إنجاح هذه التجربة وإغناء مسيرتها المستقبلية ، مثلما أن من حقه على مختلف الشرائح في الساحة الثقافية المبادرة للقيام بمثل هذه المهمة الجليلة ليكون التفاعل هو المقدمة الأولى للخروج وبصيغ تنعكس إيجابياً على الحالة الثقافية الوطنية ليكون بمقدور طاقاتنا الإبداعية خلق جسور الحوار ومن ثم الاستفادة من تجارب زملائهم في الأقطار العربية ، بعد شبه قطيعة غير مقصودة بينهم سادت لعقود ماضية ولأسباب نتمنى زوالها.

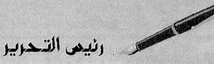
وفي هذه المناسبة ، ولعله من التكرار المفيد أن نضع أمام المجلس مجموعة من الأفكار التي نعتقد أن تبنيها يصب في صالح ثقافتنا الوطنية والقومية وصولاً للثقافة العالمية.

وأول هذه الأفكار. وقد سبق الإشارة إليها قبل سنوات. الضرورة القصوى لإنشاء دار وطنية للنشر تتحمل جانباً مهماً مما تتحمله الطاقات الإبداعية وهي تواجه مشكلة طباعة إنتاجها بأسعار باهظة.

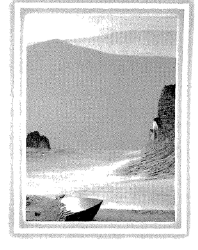
وثاني هذه الأفكار أن المثقف الأردني يواجه مشكلة حقيقية تثقل من كاهله ،بل لعله لا يستطيع القيام بها ، في إيصال إنتاجه الثقافي لزملائه في الوطن العربي ، بعد أن ارتفعت كلفة التعرفة البريدية على المطبوعات الثقافية لعدة أضعاف خلال السنوات الأخيرة. ولعله من المفارقة أن نرفع شعار حوار الحضارات في هذه المرحلة بينما نتخذ إجراءات وقرارات تحول دون تحقيق هذا الشعار من خلال صعوبة أو استحالة أن يطلع العالم على أفكار مثقفينا ورؤيتهم لما يجري حولهم. ثم نتساءل كيف يتسنى ذلك لطاقاتنا الإبداعية وهم يفتقرون إلى مؤسسة وطنية للترجمة ، لكي لا يكون الحوار مع الغير أشبه " بحوار الطرشان " كما يقولون.

وفي هذا السياق نتساءل بحرقة عن جدوى إقامة مهرجانات مسرحية وموسيقية ، ومعارض للفنون التشكيلية ، وهذه الأجناس من الفنون نادراً ما يتم تدريسها في مدارسنا ، وجامعاتنا كمساقات أساسية ، وما جدوى إقامة المهرجانات الثقافية والفنية طالما أن الضرائب المختلفة تعرضها لخسائر مالية تتراكم على إداراتها عاماً بعد عام بحيث تجد نفسها عاجزة عن الاستمرار في إقامتها ، أو تطويرها ، لمزيد من المشاركات والفعاليات المتنوعة التي تسهم في إثراء وتعظيم مهامها وتعمق من مسوغات إقامتها لتكون جسراً حضارياً ومعرفياً مع العالم الخارجي...

مجرد أسئلة ، نتمنى على المجلس الأعلى أن يجد في تنفيذها والأخذ بمضمونها ما يسند واقعنا الثقافي ويعزز من وجوده وطنياً وعربياً وعالمياً.



رئيس التحرير

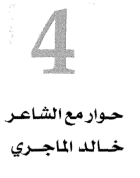


## الغلافان الأول والأخير

للفنان محمد نصر الله

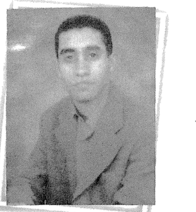
## المحتويات





4

حوار مع الشاعر خالد الماجري

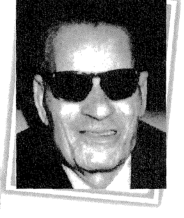


18



الجراح شاعر بقبعة من القش وفكرة مرهفة

36



الرواية والتاريخ

48



فيلم الشهر

Amman 2002

AMMAN

# عمّان

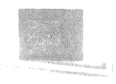
118

نيسان /٢٠٠٥

تصدر عن

امانة عمّان الكبرى



















المراســـــلات

باسم رئيس تحرير مجلة عمان

امانة عمان الكبرى

ص.ب (١٣٢) تلفاكس ٤٦٢٨٧١٠

هاتف ٤٦٣٥٠٨٣

البريد الالكتروني: e-mail: Amman_mg@go.com.jo

رقم الايداع لدى دائرة المكتبة الوطنية

(٢٠٠٢/٨٣٣ /د)



## ملاحظة

- ترسل الموضوعات مطبوعة ولا تقبل إلاّ النسخة الاصلية.
- مراعاة أن لا تكون المادة قد نشرت سابقاً، ولن تقبل المجلة أية مادة من أي كاتب يتضح أنه أرسل مادة سبق نشرها.
- لا تعاد النصوص لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر.



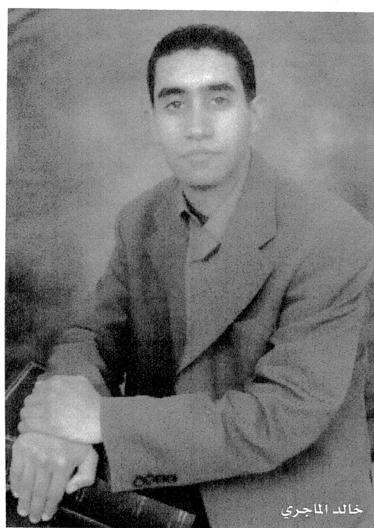
# كائن لا تحتمل شعريّته
# مع الشاعر: خالد الماجري

حاوره: كمال الرياحي

**" الحوار مثل مزهريّة الجدّة تساوي ثروة لكن لا احد يعرف اين يضعها "**
**ماركيز**

تتظاهر امام عينيّ، وانا اقلّب رفوف مكتبتي، المجموعات القصصيّة والروايات والدواوين الشعرية وكتب النقد العربيّة والفرنسيّة والمؤلّفات السياسيّة والمجلات الادبيّة وكتب السحر والشعوذة، الكلّ يريدني فريسته تلك الليلة. فكّرت ان افشل انتظارها جميعا وانسحب الى فراشي، لكنّني لم استطع ان انحر كفّي التي غادرت مرقدها لتسحب اعمال الشاعر التونسي خالد الماجري.

لا ادري لماذا اختارت نصوص ذلك الشاب الاسمر النحيف، ولم تلتفت الى اعمال....و..... و..... التي كانت تهتف هناك رافعة الويتها وشعاراتها، مشيرة في زهو الى اكوام المؤلفات التي كُتبت عنها.. ربّما لانّني اكره الواسطة اخترت نصوصا بلا " اكتاف " لا يسندها غير ذلك البريق الغريب الذي لمع في عيني صاحبها.



خالد الماجري

حملت مؤلّفات الشاعر وانزلقت داخل الرؤيا.

لم تكن ليلتي الاولى كافية لاعبر النصّ الاول، فرشوت ليلتي الثانية بكاس شاي ثقيل لأعبر النصّ الثاني، واعتادت لياليّ رشاوى الشاي واسفار الماجري.

والتقينا،...واندلعت بيننا لقاءات تجاذبنا فيها اوجاع الكتابة والام العبارة. غيّرنا فضاءات لقاءاتنا، ولكنّ الشاي الذي رشوت به ليلتي الاولى مع نصوص الشاعر ظلّ جليسنا الثالث: جلسات بريئة، شديدة الشعر والنقاء، بعيدة عن الوان المجون التي يفتعلها البعض ليعلنوا نبوغهم واحيانا بلوغهم.

اثناء تلك الجلسات، اكتشفت انّ ذلك البريق الذي اخذني في عيني الماجري لم يكن غير علامات طريق، تدعوني الى عوالم شاعر يحمل بين اكتافه مشروع طريق حالم. كان خالد الماجري ذلك الكائن الحركي الذي ينقذك من فضاءات مشلولة ليحملك بنقاشاته واحلامه ونصوصه الى تلك الشموس السوداء التي احتلّت افاقنا ليعيد لها الوانها.

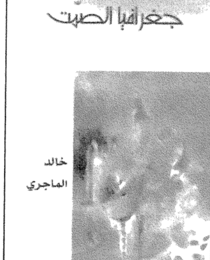
هو كائن لا تحتمل شعريّته احيانا، يأتيك برؤى شديدة الغرابة ومشاريع مجنونة، تدور بينك وبينه فنون من السّجال والحجاج، ولكنّك تعود اخيرا وانت على يقين بانّ من كان معك شاعر، وان لم يقنعك برؤاه.

خالد الماجري شاعر من "شعراء الالفية الثالثة " لكنّه امتلك ملكات تؤهّله ونصّه الى اختراق هذا الفضاء الزمني. هو باحث واستاذ يدرّس بالجامعة التونسية القانون الدولي، اهتم في بحوثه الاكاديمية بالوضع القانوني لسجناء غوانتنامو وبحقوق الانسان في الحرب. صدرت له مجموعات شعرية منها: جغرافيا الصمت، سيرة مائية للمكان (الفائزة بجائزة سعاد الصباح لسنة ٢٠٠٣)، خارطة جينية لماء مقمر، التحولات....

في هذا الحوار الذي اجريناه معه، حاولنا انّ نحافظ على مسافة معيّنة، تضمن له الموضوعية، فانت في حوار قد تدهشك متون اسئلته التي كانت صدامية - استفزازية، تجعل من بعضها رصاصات قد تطيح برؤوس كثير من الشعراء الذين لا يحملون رؤى ومشاريع واضحة، وحتما ستتبدّد دهشتك عندما تقرأ اجابات الشاعر الذي اثبت انّه يمتلك ناصية المبارزة بالعبارة.

في الحوار حديث عن الشعر والحداثة، والشعر والواقع، والشعر والقراءة، وفيه ارتحالات ساحرة نحو عوالم الفنون التشكيلية والنص التراثي والمقاربة العلمية، وفضاءات الصوفية، واستطيقا الغموض، واجنّة جنون اخرى...

**● قيل " الصّمت هو ضمير الكلمة. الصّمت هو الدّلالة. الصّمتُ هو المعنى الغائب في اللفظ الحاضر "، وفي مجموعتك الاولى نلقى الصّمت وقد اسّس لنفسه فضاءه وجغرافيّته.**




**كيف واقعت الملكة تاج الصّمت الممتدّ وجعلته ينطق بسحر البيان؟! وهل نحتاج اليوم الى صمت ام الى صراخ يزلزل اركان سكينتنا الثقيلة؟**

– الصّمت وطبقاته مبحثٌ لن يتوقف عند حدود مجموعتي الاولى " جغرافيا الصّمت " حيث تمظهر الصمت باعتباره مقامًا كشفيًا يغني عن القول ويمكّن صاحبه من مساءلة العالم في كنهه. الصّمت هو البدءُ وهو الانتهاء وهو بين ذلك فاصلة المعنى. وسوف استمرّ في مبحث الصّمت في مجموعات قادمة الا انّ ذلك سوف يكون طبعاً بطريقة مغايرةٍ عن تلك التي انتهجتها بمناسبة جغرافيا الصّمت.

في حوار اجراه معي الشاعر رحيّم الجماعي كنت قد اجبت على سؤاله حول عنوان المجموعة، هذا العنوان المصاب بالعتمة والذي يطلب مني محاوري ان اضيئه قليلا بقولي: " يقول ابن عربي: " صمتٌ، فاصطبغ العالم بكلامي "، الصّمت اذن، هو ذلك الظلّ الذي ينسلخ من الكلام فيجعل له معنى، هو ما يوقّع الصواتم والالفاظ فتنتظم اقوالا وطرائق تعبيريّة، من هنا يغدو الصّمت حركة لا سكونًا، صخباً لا هدوءًا... والمجموعة قائمة بالاساس على هذا التصوّر للاشياء، فان تكتب الصّمت معناه ان تتبع القول حيث تعجز الحروف، وتتوقّف المفردات... "جغرافيا الصّمت " عنوان مضيء، لانّه يكشف– ويا للاسف– انّ للصّمت طبقاته، تمامًا كما للكلام... قد اذيع سرًّا اذا صرّحت لك انّني شاعرٌ متصوّف، ذلك انّ الاضداد تلتحم في رؤيتي للعالم ببعضها البعض، فيغدو الصّمت ابلغ من القول، وهو ما يفسّر بالنسبة لي مسألة نقديّة مهمة، هي مسألة البياض الشعريّ، فالمجموعة– كما يلاحظ القارئ– تعجّ بالبياضات، ونقاط الاسترسال، حذفاً وتورية وسكوتاً احياناً. اذ لا شيء اقرب الى كنه الشعر من ذلك الذي لا يقال ".

**أن تكتب الصمت معناه أن تتبع العقول حيث تعجز الحروف، وتتوقف المفردات**

وفي نفس الاطار اقولُ– مع بول كلوديل عندما عرّف الشعر– انّه " فكرة معزولة بفراغ " فكما للصّمت في الموسيقى اهمّيته الايقاعيّة، للصّمت في الشعر موقعه الخاصّ وهو ما ينتج من ناحية خصيصة " التكثيف " التي بها يتميّز القول الشعري والتي عبرها وضع النقاد قديماً وحديثاً حدًّا للبلاغة باعتبارها "قول المعنى الكثير بالكلام القليل" وما ينتج من ناحية اخرى ظاهرة البياض الورقيّ الطباعيّ والتي اشار اليها بادئ ذي بدء جون كوهين معرّفا من خلالها القصيدة والتي تطوّرت لتخرج من شكلها البدئيّ المحيط بالكلام لتتخللهُ. اخذتْ هذه البياضات المرئيّة منها والمحدوسة اهميّتها القصوى في عالم الشعر حتى قال رامبو: " ايا نفس لا تصنعي القصيدة بهذه الحروف التي اغرسها كالمسامير، بل بما تبقى من بياض على الورق ".

في الجانب الموازي تعلّمنا الحكمة الطاويّة انّ الفراغ هو جوهر الاشياء وانّه قلب العالم وانّ الفعل الحقّ والكلام الحقّ هو ذلك الذي ينتجُ عن الصّمت والذي يتعالقُ معَهُ. هي رؤية للاشياء طريفة استهوتني فجعلتني ابحث عن الاشياء ومعانيها في اضدادها.

يحضرني هنا ايضًا قولٌ عربيّ مأثور مفادُهُ انّ "من اكثر من الصّمت انطقه الله بالحكمة" فهلْ يكونُ الصّمتُ وسيلة وشرطًا من شروط القول على حدّ هذا الاثر ام يكون جوهَرَهُ كما تقرّ الفلسفة الطاويّة على لسان معلّمها الاكبر لاوتسو، ام انّ الصّمت لا يعدو ان يكون فاصلة تقنيّة ضروريّة في لعبة الكلام تسمحُ للمعنى بان يتشكّل عبر التقطيع اللفظيّ فتبزغ الدّلالة؟!

قد يكون الصّمت– مبحثنا– جماع ذلك كله وهو الى ذلك جينة من جينات اللغة تمكّنها من التطوّر والذهاب الى الاقصى وتجعلها قادرة على قول ما لا ينقال، و"ما لا ينقال "هذا، هو مجال الشعر: " كيف اكتب بكلمات من هذا العالم ضوءًا يجيء من وراءه".

اقول في قصيدة بعنوان " وجهي ": " احركها / شهوة الكلمات / فيفجؤني الصّمت / يلهو بقطعة ليل / يشكّلها / وجهًا / كلما تأمّلته / صار / وجهي ". فالصّمت هو من يملك هذا الليل.. الصّمتُ هو الذي يمكّننا من ان " ( نـ)شقّ عصا النبوءاتِ القديمةِ " (كما اقولُ في قصيدة بعنوان " غمام ") لانّ الصّمت ثورة على الكلام الذي

لا يقولُ شيئًا.

نحتاج صراخًا؟ ربّما كنّا بحاجةٍ اكبر الى الصّمت، الى النظر، الى الغوص في ذواتنا دون جعجعةٍ. الصّمت موقفٌ ثائرٌ. لذلك احتفيت واحتفي بالصّمتِ.

**● هل الحياة جديرة بأن تعاش؟**

**وهل نحن جديرون بهذه الحياة؟**

**لاحظنا انّ نصوصك الشعريّة لا ترصدُ الواقعَ وتحوّلاته بقدر ما ترصد اللحظة**

**النفسيّة وعوالم الذات الجماعيّة الموبوءة بالجذام.**

**هل تشعر بهذا انّك تكتُبُ نصّا خارج الازمان يكفل له حضور القيامة حيّا؟**

– فعلا. لا تصف نصوصي الواقع ولا ترصدُ تحوّلاته. فانا ارفضُ– هكذا دفعة واحدة– ان يتسلّل الواقع الرّديء الى قصائدي. على القصيدة– في تقديري– ان تتجاوز هذا الواقع وان تقفز عليه نحو اقاليم اخرى تؤسّس لواقعٍ مفارقٍ على المستويين النّصّيّ والتاريخيّ.

قد تذهبُ في هذا السّعي نحو رصد اللحظة النفسيّة الخاصّة وعوالم الذات الفرديّة. لماذا؟ لانّ المكان الخارجيّ اي الواقع وتحوّلاته في علاقةٍ وطيدةٍ مع المكان الجوّانيّ، وهو يُعملُ فأسهُ مباشرة في تضاريسه فتستحيلُ عوالم الذات الفرديّة صورةً عن العالم الخارجيّ بل صورة اكثر قوّة وتوهّجًا.

هذه الصّورة يمثلها عالم الشاعر النفسيّ وتعبّر عنها تضاريس مدنهِ الجوانيّة ابلغ تعبير لانّ الذات الفرديّة للشاعرِ هي جماع الذوات الاخرى وخلاصتها التاريخيّة.

يؤدّي هذا الفهم الى كتابة نصّ متجاوز للواقع الجزئيّ وتحوّلاته، متجاوز للاوبئة الجماعيّة الانيّة، متجاوز للانّيّة الضيّقة بالرّغم من انّه قد يستعمل ضمير "الانا"– "الانا" (هنا) هي اخَرٌ " على حدّ عبارة رامبو. " الانا " هنا ذاهبة نحو الخلود والحضور الكليّ.

قد يولّد اذا ما تهيّأت اسباب التكوين وتوافقت الاخلاط واستقرّت الامشاجُ نصّاً لا– زمنيّاً، نصّ ترنسندنتاليّ يتخطّى الزّمكانَ ويشرف عليه من فوقَ، تمامًا كما ولدتْ في فترات متفرّقة وتولدُ نصوصٌ كبيرة عرفتْ كيف تتخلّص من الجزئيّ والعابر او بالاحرى كيف تكشفُ في هذا الجزئيّ والعابرِ عن لحظة الخلود. فطموح الكاتب او الشاعر هو اثارة هذا العالم باكمله لا الحديث عن مرحلةٍ او حقبةٍ او مكان جغرافيّ ضيّق يغدو معه الادب وثيقة فحسب. النّصوص الكبرى، التي ظلّت الى اليوم روائع ادبيّة، كانت كلّها متخلّصة من قيد المرحلة وان امكننا معاينة المرحلة من خلالها بعيدة عن المباشراتيّة الفجّة. كانت ترى في الواقع وتحوّلاته جرح الانسان وسؤال الوجود البشريّ فلا تهمّها الشخوص بقدر ما تهمّها المضامين التي تلبس اجسادها. النصّ القادر على تحقيق التجذّر في بعده الانسانيّ عبر مساءلةِ الواقع، لا اعادة صياغته واجتراره، هو النصّ الوحيد القادر على ان يكون نصّا ادبيّا امّا سواه فلا يعدو ان يكون نصّا توثيقيّا، لا يعدو ان يكون مخلباً آخر ينضافُ الى مخالب الوقت التي تنهش جسد الواقع.

**● في زمن انهيار الاوزان وزمن الانشطار وزمن يطعنُ فيه العجز الصدر ليتعالقا في موتٍ ملحميّ في زمن انهيار المعمار وتفجّر ناطحاتِ السّحاب وتشظّي السّراب، هل ما زال لكَ ما ترسّخ في هذا الزمن المتحلّل؟**

يعجبني في السّؤال جمعه بين جانبين من جوانب المسألة، مسألة الانهيار والتشظّي التي يشهدها عصرُنا هذا. وهذان الجانبان هما الجانب الشكلانيّ من ناحيةٍ والجانب المضمونيّ من ناحية اخرى.

فما نعيشه حقيقة ماثلة على مستوى مرحلتنا التاريخيّة هذه ادّى الى هذه النتيجة المنتظرة مصرّفة على مستوييها الشكلانيّ والمضمونيّ.

امّا على المستوى الشكليّ فلقد خرجت القصيدة من مصراعيها الضّامنين لشعريّتها الخارجيّة مغامرة نحو السّطر الشعريّ الموزون الذي تحلّل في رحلة النّشوء والارتقاء ليعطينا القصيدة النثريّة.

امّا على المستوى المضمونيّ فانّنا نشهد هذا التحلّل بوجهيه: وجهُه المحدّق في الواقع تحديق الكاميرا الوفيّة اللّصوقة بما يجري منتجًا شعرًا مباشراً فجّاً لا فهمَ فيه ولا ادراك لهذا الواقع الا جعجعة وموقفًا انفعاليًا منه، وما ابعد الشّعر والشّاعر عن الانفعالية!

ووجهُه النافرُ من هذا الواقع نفورَ الخوف والجبن، المحلّق في فضاءات اللامعنى بعيدًا عنّا نحن المهووسين بالمعنى الذاهبين في رحلة البحث المضنية عنه.

بالنّسبة لكلا الفريقين، فانّ الواقع المتشظّي الذي انتجهما هو واقعٌ يفرزُ في آن فيروسةُ ولقاحهُ. ذلك انّ الشاعر الحقّ، الشاعر الواقف في المهبّ يمتلكُ الحقيقة التي تحدسها ذاتهُ فيصدّقها والتي تمتصّ نفسها من رحم الذات الكبرى.

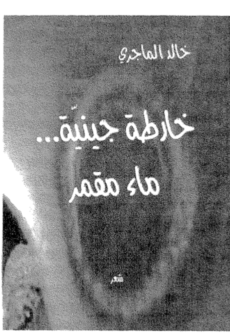
قد تحولُ امامه الاشياء، قد تتعتّم الصّورُ ويملأ صخبٌ قاتلٌ مسامعهُ ولكنّه، اذ يملكُ قشرة الرّوح التي تسمحُ لها بان تعيش نيرفانا لا يعكّر صفوها شيءٌ، قادرٌ على الانخراط والتّفاعل مع ما يهدّد وجوده الخارجيّ فلا يصطدمُ كما اصطدم " دون كيشوت " بنواعير الهواء، لا هي دارية به اذ يصارعها ولا هو قادرٌ على دحرها..

للشّاعر ان يضمنَ لنفسه ثباتًا داخليًا وانسجامًا كليًا فالشاعرُ، كما كنتُ قد اجبتُ الصّديق الشاعر رحيّم الجماعي في

**النص الوحيد القادر على أن يكون نصاً ادبياً أما سواه فلا يعدو ان يكون نصاً توثيقياً**

حوار اجراهُ معي صادر بجريدة الحرّيّة بتاريخ ٢٩ آب ٢٠٠٢ بمناسبة سؤال شبيه بهذا، " لا يقيمُ ضرورة في العالم. انّه وراءهُ. "

هذا الشاعر قادرٌ على ان يرى في هذا الخلل نظامه الخاصّ ونظام الاشياء الخاصّ الذي لا تسيرُ الا وفقه وهو بالتّالي قادرٌ على ان يقيمَ " وراء العالم " فلا ينهارُ الوزنُ في قصيدته بالرّغم من انّه يحضرُ خلالها او يغيبُ. ولا تنهارُ القيمُ الجماليّة في عينيه بالرّغم من انّ ناطحات السّحب تتفجّرُ. في هذا الزّمن المتحلّل تزداد مهمّة الشاعر خطورة ذلك انّه ولو لم ير الاكثرون ذلك لسان الحضارة، وذلك انّ " الكلّ يتبعُ / في السّؤال / خطاه / يستبق القوافي / والصّدى / عبثا / اليه /... / الكلّ يأكله الغبار / الكلّ يأكله الغبار /... ".




على الشّاعر ان يرسّخ عبر شخصه ونصّه هذا الحضورَ المتعالي والمنسجم في ان مع العالم وان لا ينساق في لعبة التشظّي تلك وهذا يفرضُ عليه تعاملا مخصوصًا مع نصّه، وهو الشرط الرّئيس لبقائه حذفاً لكلّ مصادفة برّانيّة وتأسيساً " للاساسيّ الجوانيّ " على حدّ عبارة " كاندنسكي ". هكذا يحقّق الشاعر حضوره في بعدٍ مغاير كما يبيّن ذلك هيدغر في مدخله الى الميتافيزيقا قائلاً " انّ الفلسفة والشّعر من نفس النّظام وينتشران في بعدٍ مغاير آخر وعلى مرتبة اخرى من الوجود... وهو ما سبق ان شهد به مؤسّسو الفكر الفلسفيّ برميندس او هيراقليطس حيث كان النظام الفكريّ من اوّله الى آخره من جوهر شعري ". ان يترك الشّعر مكانه باعتباره سيّد البعد المغاير فهذا ما يُخشى عليه من هذا العصر.

عليّ وعلينا ان نرسّخ اذن مكانة الشّعر هذه، وذلك عبر ادراكنا للجوهر الشعريّ وعدم فهمهِ باعتباره تابعًا للواقع. انّ وجودنا كامنٌ في اللّغة. بهذا يجب ان يؤمن الشاعرُ حتى يؤمن به القارئ وعبر هذا الايمان تكونُ قوّةُ الشعريّ ويكونُ نصرُهُ كما يؤكّد ذلك بودلار.

في هذا الاطار يهمّني من الناحية الشكليّة ان اكتب نصّا لا يعترفُ بمقولة الانماط الشعريّة ولا يُحدّدُ الشعريّ بمعطيات خارجةٍ عن النّصّ ونسقه. ان اكتبَ نصّا خارقا للاجناس... لمَ لا؟

في نفس الاطار يهمّني من الناحية المضمونيّة ان اكتب المعنى، لكن انّى لنا بذلك.. نكتبُ اذن حوافَّ المعنى وضواحيه، نكتبُ " نحوَ- المعنى ". فنحن معشر الشعراء ليس لدينا من المعنى شيءٌ. المعنى مبثوث في الاشياء جميعها، فقط يأخذ النصّ القارئ الى مكامنه. يريه البوّابة ولا يدخل معه، قاب قوسين يقف الشعريّ في علاقته بالمعنى / يقف الفنّيّ. الا انّه في سعيه ذلك منتجٌ لمعنى جديدٍ الا وهو المعنى الجماليّ.

ذلك ما اسلفت من دعوةٍ الى تجاوز المحايث نحو المعنى المبثوث في الاشياء والعلوّ على الواقع حتّى نراهُ. فالحقيقة العلميّة اثبتت انّك كلّما ابتعدت عن الشّيء وتخلّصت من شراكه كلّما شاهدته كما ينبغي للمشاهدةِ ان تكون وانّك كلما اقتربت من الموضوع وتورّطت فيه الا واصابك الخبَلُ والعمى. هو علوّ على الواقع لا استعلاءً عليه او "ترفّع"، كما اسلفت في متن السّؤال السّابق.

**● لاحظنا حضورًا مكثفا للايروسيّ في مجموعتك الشعريّة " سيرة مائيّة للمكان"، فتكثر المصطلحات ذات الدلالة الجنسيّة مثل" الشهوة "، "الماء "، " الجسد "، " العري "، " النّار "، " اللهيب "، " الشوق "، " النهود "، الى جانب الصّور التي تنضح شهوة. هل تعتقدُ انّ القصيدة لا تكون سوى انثى ام انّك ترغبُ في ان تُنطق النصّ بلذائذه. فللنصّ لذته حسب التعبير البارطي؟**

- في رسالته الممهورة بـ" رسالة لا يعوّل عليه " يكتب ابن عربي: " كون لا يؤنّث لا يعوّل عليه ". بهذا المعنى تكون الانثى في كلّ نصٍّ ثائر الوجه الاخر / الوجه الخفيّ والسّاق الثانية التي تتوكّأ عليها الشجرة دون ان نراها. بهذا المعنى كانت الانثى في النّصوص المؤسّسة كذلك نقطة ارتكاز لا يخلو منها نصّ، فالهرميسيّات تقيم على نخب هذا الكائن طقوساً والنصّ القرانيّ يشهد له بعظمة حسّهِ وحدسهِ كما لم يشهد بذلك لكائن قطّ، وكذلك اساطير الخلق السومريّة والنصوص التوراتيّة وغيرها.

و الانثى تجعل من النصّ حياة، تجعلُ منه استمرارًا اكيدًا والتدليل على ذلك يسيرٌ لما يمتازُ به هذا الكائن من كشفٍ يوحّده بالاسرار. هكذا اعتقدُ انّ المرأة في النّصوص الثائرة جميعها رمزٌ لتحدٍّ يرفعُهُ الكاتبُ في وجه حضارة باترياركيّة الى اليوم على عكس ما قد يظنّه البعض من تحرّر ومساواةٍ تشهدها المرأة. هذا الكائنُ / الرّمز هو ما يمكّن النصّ من البزوغ، من الوجود، وهو ما يجْعلُ منه حياة. لذلك تكثر في نصوصي وفي قصائد" سيرة مائيّة للمكان" بالخصوص كلماتٌ تحيلُ على المعجم الايروسيّ، بل واكاد اجزم انّ جلّ نصوص المجموعة، خاصّة منها تلك التي جمّعتها تحت عنوان سيرة مائيّة للمكان باعتباره بابًا ثانيًا من ابواب المجموعة المتكوّنة من اربعةِ ابواب، سابحة في هذا النهر، نهر الايروسيّ المتّقدُ.

تستبدّ الانثى بالنّصّ نظرًا لطبيعة النصّ ذاته. النصّ ذاتهُ انثى يراودها الشاعر عن نفسها فتتبدّى احيانًا وتتخفّى احيانًا اخرى. جدليّة الخفاء والتجلّي هذه هي ما يجعل العمليّة الابداعيّة عمليّة ايروسيّة تمتحُ من القوى الرّوحيّة والجسديّة وتشكّل نقطة عندها يتّحد الضدّان ليكتشفا بعضيهما في بعضيهما. في لحظةٍ محدّدة، عندما يقذفُ البرعمُ النّدى -على حدّ عبارة قاسم حدّاد وامين صالح في نصّهما الجواشن، يكتشف الرّجل انوثته فتنهار قواهُ ويخرّ بين يدي انثاهُ التي تشتعلُ في اللحظةِ ذاتها رجولة. في مقطع جميل ورائع من الهرميسيّات هنالك وصفٌ اجملُ لهذهِ اللّحظةً.

الانثى في النّصوص المؤسّسة هي غير الانثى في نصوص الرّومنطيقيّين وهي غيرها في النّصوص الصّوفيّة او في النّصوص الحداثيّة، وللتدّليل على ذلك بل وعلى ما هو ادقّ اقولُ انّه في النّصوص الصوفيّة ذاتها – واخذ النصّ الصوفيّ مثالا امرٌ اعتباطيٌ لضرورة التّدليل- كان هنالك اختلافٌ حولَ رمز الانثى ودلالتها في النصّ. انظر مثلا الى قول حافظ الشيرازي في ترجمة لمحمّد علي شمس الدّين: " قلتُ: لماذا تعبدُ هذي الدّمية في سعيك نحو الصّمد الاكمل؟ / قال: طريق العشق مباحٌ فيه الفوضى / والسّالك فيه تشتّ به الاحوال"، والى قول ابن عربي في فصوص الحكم: " فابتدأ (الرّسول في قوله " حبّب اليّ من دنياكم ثلاث..." ) بذكر النساء واخّر الصّلاة، وذلك لانّ المراة جزء من الرّجل في اصل ظهور عينها... ومعرفة الانسان بنفسه مقدّمة على معرفته بربّه، فانّ معرفته بربّه نتيجة عن معرفته بنفسه... فشهود الحقّ في النساء اعظم الشهود واكمله ". في ذهابنا نحو المطلق فناءٌ فيه وفي خوضنا غمار هذا الكائن العظيم نفنى فيه. فكيف بالنصّ الا يكون شهوة لا فناءَ فيها واتحادًا باشاراتٍ تصدّ وتصلُ وذهابًا في المجهول يعلقُ في القلوب تمامًا كما يعلق حبّ النساء من النظر والمشاهدة.

انّ المتامّل في هذين النّصّين لا بدّ ملاحظٌ اختلاف الرّؤيا. تلك الحقيقة التي يمكن تعميمها على مختلف التيّارات والنّصوص الادبيّة. هكذا لم تكن المرأة هي المرأة في كلّ النصوص، الا انّه كانت المرأة، وهذا هو الاهمّ.

في كتابتي احاولُ ان اشهد هذه المرأة. ان اتّحد في لحظة شبقيّة بها وان ارى المطلقَ، ان المس قاعَ الاشياء وسقفها وان اقفَ على اشارةٍ... علّني.

وامّا تأويلي لقولك " تنطق النّصّ بلذائذه" فهو ان انطق النصّ بأسراره التي لا تتفتحُ الا لمن وهبَ جسدَهُ لنار الكتابةِ تسلخهُ عن العالم وتشلحُ عن عينيه غشاوته، فتكون "لذّة النصّ" على حدّ قول بارت. كتبَ هذا الاخير كتابةً " شذرات من خطاب في العشق " فصولا متّصلة / منفصلة. الا ترى انّه وهو يتحدّث عن العشق في احواله المتعدّدة يتحدّث عن الكتابة؟

يشير محمّد بنيس في كتابه الشعر العربي الحديث، في جزئه الخاصّ بالشّعر المعاصر معتمدًا في جزءٍ من ذلك على بحثٍ لفهد عكّام، الى علاقة الكتابة بالجنس عند كلّ من ابي تمّام وابن عربي "رغم تعارض مصدرهما النظري، حيث الاوّل ينزع لما سمّي بالصّناعة (والشعر فرجٌ ليست خصيصتُهُ طول الليالي الا لمفترعه)، والثاني يصرح بالامر الالهيّ ". يقول فهد عكام عن قوله " والشعر فرجٌ ": " والبيت من الاهميّة بمكان، فهو يذكّرنا بمعاصرنا الفيلسوف الفرنسي رولان بارت ": هيَ لذّة النصّ قبل ان يحدّثنا عنها بمثل تلك الرّوعة التي نعرف – وبمثل ذلك الاكتمال النظري – بارتّ.

من الناحية الاستيطيقيّة يمثّل هذا السّعي المحموم نحو الانثى والاتّحاد بها وبمائها اجتهادًا بغاية الاتّصال والحنين الى ما قبل حالة الانفصال هذه وهنا تحضرني اسطورة الكائن الاندروجين (androgyne) التي يوردها افلاطون في مأدبته.

فاللّذة هنا واقعة في التّذكر تمامًا كما هي واقعة في فعل الاقبال المضني على النصّ وتشهّيه اعمالا للحواسّ السّادرة فيه. هنا يصلُ الكاتب تمامًا كما يصلُ العاشق الواصل الى حالة من الغيبوبة توحّدهُ تمامًا، في عمليّة استذكارية، بصنوه. تؤثّث فراغات الامكنة وتكسّر قشرة الكائن التي وهبتها المادّة لاجسادنا الرّخوة فيتحرّك كلّ من الفاعل والمنفعل نحو الفعل ذاته متّحدين متعارضين على عبارة باتاي و" حالة الانغلاق والانطواء ". الم أقل لك انّ المرأة / انّ اللّحظة الايروسيّة هي لحظة البؤرة في كلّ النّصوص الثّائرة المنفتحة المشفوعة بالضّوء؟

**● تنهار الامكنة في الواقع وتجهد لتبنيها من جديد في نصّك. هل مهمّة الشاعر ان يعيد بناءَ المهزوم؟**

– المكان مكانان. مكان خارجيّ ومكان جوّانيّ. وفي كلا الحالتين لا وجود لمكان موضوعيّ. ولعلّ النصّ هو نقطة الالتقاء تصادمًا او انسجامًا بين المكانين. والمكانان بداهة في جدليّة دائمةٍ فما ينهار على مستوى المكان الخارجيّ ينهار معادلهُ على مستوى المكان الجوّانيّ. هكذا يحضر النّصّ ملتحفًا بانهياراته العديدة والعميقة فما يبدو في النصّ محاولة لبناء المكان من جديد ما هو في الواقع الا تعبير عن اليأس من امكانيّة تحقيق هذا الحلم. النصّ اذن على هذا المستوى تعويضٌ عن عدم القدرة على الفعل. ربّما مثّل الاخذ به سببًا من اسباب الفعل في الواقع / في المكان الا انّه لا يمكن بأيّ حال من الاحوال ان يعوّض المكان بدفئه.

**المكان مكانان، مكان خارجي، ومكان جواني وفي كلا الحالتين لا وجود لمكان موضوعي**

هي سيرة مائيّة للمكان لانّ هذا المكان

الذي بين ايدينا يتسرّب من فرجات اصابعنا شيئًا فشيئًا ونحن لا نكاد نشعر بذلك وبفداحة المرحلة. ما الشّاعر، ما الكاتب، ما الفيلسوف الا طائرٌ مينارفا تتحدّد علاقته بالاشياء على مستوى كنه الاشياء لا مراتب وجودها. حتمًا هو قادرٌ على الفعل في مراتب الوجود من خلال فعله في الجواهر الا انّ ذلك يتطلّبُ توفّر مقوّمات موضوعيّةٍ تؤهّل صاحب الرّسالة هذا لتأديتها.

ليس للشاعر ان يعيد بناء المهزوم تمامًا كما ليس له ان يحدّد هذا المكان الذي نتحدّث عنه. ايّ مكان عربيّ مثلا؟ هل هو ٨٠ ٪ من فلسطين التي عرضتها على ممثّل الشعب الفلسطينيّ لجنة " بيل " سنة ١٩٣٩ ام هي خارطة الطريق التي تمثّل ثلث الضّفّة وغزّة؟! ها هو المكان يختنقُ عربيًا وينحسرُ من كلّ جوانبه وها هي الحماية تعودُ من جديد فتطأ ارض العراق. في ظلّ هذا الانهيار وفي خطوة هذا الجزر يتقلّص المكان الجوّانيّ وتعجزُ حتى امكنة الحلم عن انقاذنا. هل نستذكرُ المكانَ الذي كانَ فتغدو العمليّة عمليّة استمناء مفرغة من المعنى ام نتجاهل ونرفض مسرنمين هذا الذي نعيش فنصبح كائنات عصابيّة خطرة. الكتابة قد تكون في لحظتنا التاريخيّة هذه، انظر كيف يتّحد المكان بالزمان هنا، وسيلتنا تمامًا كما كانت في ما قبل وسيلة الآخر لبناء المهزوم من اجل الاجيال اللاحقة لا من اجلنا للانتصار على الصّمت تاركين مهمّة ترجمة اعمالنا فعلا ماديًا يتأثث من خلاله المكان التاريخيّ للاجيال الرّابضة الآن في اصلابنا.

" ازف الفراغ / فكيف يستلّ/ المكان منَ/المكان/هوت صروح الضّوء/ وارتفع الدّخان "

يتحرّك الشاعر اذن، كما اشار الى ذلك الشاعر حافظ محفوظ في مقالة له عن " جغرافيا الصّمت"، في " مستوى المكان الهارب من الهندسة الاقليديّة. فلا انت حاضرٌ ولا مكانك ' هنا '. مجرّد وهم يضربُ وهمًا " وموضعُهُ المتعالي على ' الهنا ' هو ما يمكّنُهُ من مساءلة المكان لا على " طريقة الموتى القدامى " بل على نهج يؤسّسه شاعرُ الحداثة باعتباره فاصلة ارجوانٍ تصلُ السّابقَ باللاحقِ وترسُمُ بالاكوارال وجّهَ القادم.

**● اعتاد الشعراء الاحتفاء بالزمن غير انّك على غير العادة احتفلتَ بالمكان. الا تفكّر بالموت. هذا السّؤال المركزيّ في الفكر الفلسفيّ والموروث الشعريّ؟ هل في اقبالك على الحياة فرار غير معلن من موت معلن؟**

– انّ احتفائي بالمكان في " سيرة مائيّة للمكان " لم يلغ احتفائي الموازي بالزمان، وهذا ما يمكن ان يتبيّنه القارئ من خلال امثلة عديدةٍ. واشير هنا الى قولي: " فأنت سميّ الوردة / توأمها المنذور لخاتمة الايّام... / وانت قرين الغابة / توغل في / الخضرة حتّى / عتبات الليل " او قولي: " (قل انّه الزّمن الاخير / يفيض ملتهبا / بماء الخلق / يبدأ رحلة...) / قلق انا / الارض تعبرني / فكيفَ اكونها؟؟ " فكثيرًا ما تتّحد الاشارات الى الزمان والمكان في مواضعَ من قبيل التي ذكرتُ وغيرها. ولعلّ الاتّحاد بين الزّمان والمكان في شعري ناجمٌ عن تصوّر واضح لكليهما. فإذا كان الزمان في نظريّة نيوتن مستقلا بذاته فإنّه منذ اينشتاين ونظريّة النسبيّة العامّة حصل الاجماع على انّ الزّمان والمكان لا يوجدان على نحو مستقلّ عن الكون او مستقلين عن بعضيهما، وتشكّل نظريّة اينشتاين من خلال ابعاد المكان الثلاثة مُضافةً الى بعد الزّمان ما يسمّى بالزّمكان وهو ما ادّى الى ايجاد حلّ لظواهرَ واسئلة فيزيائيّة عديدة عبّر عنها كانط بقوله انّها " مناقضة للعقل الخالص " لما كانت تضعه ضمنه نظريّة نيوتن من معطًى يجعلُ من الزّمن بعدًا منفصلا ولا نهائيًا.




هذا التصوّر الموحّد للزمان والمكان هو التصوّر الذي ينجم عنه شعري واعتقد انّ المتتبّع لهذه المسألة لا بدّ ملاحظ ذلك عبر مجموعاتي الشّعريّة جميعها، لا " سيرة مائيّة للمكان" فحسب. فالوحدة الزّمكانيّة تمتدّ من العلميّ الى الانطولوجيّ ومنه الى الشعريّ.

و عليه يغدو التّفكير بالموت من علائق الاحتفاء بالمكان ايضًا اذا كان الوجود متّصلا بالمعطى الزّمكاني ككلّ. فمبحث الموت كما جاء في متن السّؤال مبحثٌ رئيسٌ، بل هو مدارُ القول الادبيّ الانسانيّ عامّة (ومنه العربيّ) ومدار الفكر الفلسفيّ. فكيف لشاعر ان لا يفكّر بالموت ولو كان ذلك من خلال اقبال على الحياةٍ واحتفاء بها وبآلائها او من خلال التأمّل في تجربة الموت، ومثال ذلك قصيدتا " بعض ما جاء عنه " و" بعض ما جاء عنها " في مجموعة" سيرة مائيّة للمكان ".

ختامًا اردتُ ان اشير الى انّه ربّما كان مفتاح فضاء الموت في " سيرة مائيّة للمكان " عنصر الماء ذاته. ففي فاتحة الكرّاس الشعريّ الثاني " سيرة مائيّة للمكان " اخترت لاصدّر قصائدي قولة لماسفيلد: " عليّ ان انحدر الى البحار ثانية، الى البحر المتوحّد والسّماء"، وفي هذه القولة يحيل الانحدار

الى الماء، اصل الوجود وعنصر البدء، الى الموت، هذا الموتُ المتّحد (ربّما) ببدايات جديدةٍ وبعوالم اخرى تمثّلها " السّماءُ " في قولة ماسفيلد. والنظر فيما بعدُ سريعًا الى عناوين القصائد التي يتضمّنها هذا الكرّاس الشعريّ كفيلٌ بتأكيد تناولي لمبحث الموت ودوران هذه النّصوص في فلكه: " خلاء اهل الرّوح " وفيها اقول: " (كنتُ لا انتمي للمكان / ولا انتهي / ايّ نجم يشاركني وحدتي؟) "، " رحلة المحو "، " سيرة مائيّة للمكان "، " برزخ الماء " وفيها اقول: " ما اسمّيه موتًا / سقوط عن الرّيح في / برك للكلام "، " لعنة التّيه " و"فوبيا الماء" وفيها اقول: " كأنّ / انحداري / الى... / نقطة / في / النهاية / مشرحة الوقت / او انّني شرفة الارخبيل / الاخير على البحر... / ساعته المُرجأه ".

**● رصدنا بصمات النصّ الدّيني والنصوص التراثيّة في اعمالك الشعريّة رغم انخراطها قصيدتك في ما يسمّى بتيّار الحداثة. هل في هذا الرّجوع الى الموروث محاولة منك للاستشهادِ على ارضك عوض الانتحار خارجها؟!**

– يقول باختين: " ايّ عمل لا يمكنه ان يعيش في القرون القادمة بدون ان ينهل من القرون الماضية. ان ولد في الحاضر فقط وان لم يمتدّ الى الماضي وارتبط به بشكل وثيق لا يمكنه ان يعيش في المستقبل. ان انتمى الى الحاضر فقطً سيموتُ معه ".

لذلك كانت الحداثة المتعالية عن التراث ونصوصه العظيمة المؤسّسة حداثة جوفاءَ شكلانيّة لاهية وكانتِ الحداثة النابعة من مساءلة الماضي وتشوّف المستقبل حداثة حقيقيّة.

انّ احد اهمّ شروط فهم الواقع والتطلّع الى المستقبل هو شرط مساءلة الماضي واستكناهه. هكذا ندخل في المنظومة الفكريّة الهيغليّة القائمة على ضرورة ادراك المعطى الذي يرادُ تجاوزه والالمامُ به حتّى يكون هدمه عتبة من عتباتِ البناءِ ولا يكونُ الجديدُ خرابًا يحسبُهُ الجاهلُ معنى.

لذلك ايضًا ترى في قصائدي بصمات النّصّ الدّينيّ والنّصوص التراثيّة بمعنى التراث الانسانيّ ولا ارى في ذلك كما تشير صيغة السؤال تعارضًا مع الحداثةِ بل شرطًا رئيسًا من شروط قيامها.

**● ترفلُ قصائدكَ بعوالم الرّسم، ولعلّ الحضور المعلنَ لرسّام اسبانيا العظيم " سلفادور دالي " وتسمية مجموعتك بالسيرة " المائيّة " دليل على هذا الولع بالرّسم. هل تعتقدُ بتكامل الفنون؟ اظنّك ترفعُ نصّك الشعريّ كما ترفعُ التّماثيل وتشكّل اللوحات. هل تفكّر في استثمار فنونٍ اخرى كالرقص والسينما؟!**

– ترفلُ قصائدي حقًا بعوالم الرّسم وقد برز هذا منذ " جغرافيا الصّمت " حيث اشتغلتُ في اكثر من قصيدةٍ على هذا الفنّ العظيم، من ذلك قصيدة " صخب الالوان "، " ضجر " حيث استدعيت الى النصّ شخصيّة بوسان احد كبار رسّامي القرن ١٧ م، " الظلّ " وغيرها. ولقد كان اشتغالي على عالم الرّسم في " جغرافيا الصّمت " منصبّا على الجانب المعجمي حيثُ حاولتُ اثراء قاموسي الشعريّ بما يمكن ان يتيحه هذا الفنّ من ضوءٍ وظلال. امّا في " سيرة مائيّة للمكان "، وتعجبني قراءتك لكلمة " مائيّة " كمصطلح تشكيليّ، فلقد كان انشغالي بالصّورة اكبر وكان لذلك حضورُ سلفادور دالي حضورًا صارخًا في هذه المجموعة، لقد استفدتُ كثيرًا من لوحاتِ هذا الفنّان العظيم ولعلّ ابرز دليل على ذلك هو قصيدة " وادي الليل " التي اهديها اليه ولعلّها من منظوري محاولة لاستعادة احدى لوحاته الشهيرة " اسبانيا المرأة " شعريًا، ولعلّ ابلغ مقطعٍ في هذا السّياق هو ذلك الذي اقول فيه:

" ونهوي...

حروف لنا من بريق ولكنّنا لا نراها تدافع مذهولة كي ترى...

خيولٌ لنا من صهيل ولكننا لا نراها تزاحمُ مكلومة كي ترى...

ما الذي اسفل الدّنّ يكبر... يكبر
يأخذ شكلا غريبًا عن الارض
يأخذ شكلا غريبًا عن النّجمات
ويشحبُ
( يشحبُ وجه الماء / الماء الشاحبُ
يكبر يهتزّ الجسد الصحراء ويكبر
تكبر حوريّات يتكوّر نهدٌ ويفيضُ حليبًا
تتنادى الرّغبات ويشحبُ وجه الماء)
انثى خرّبها الطوفان فلم يبق لعاشقها الا النّهدان؟
( المرأة دولاب اخرسُ مركونٌ اقصى دهشته السّمراء
قناني عطر ونبيذ مخلوط بالفجر... / بضوء الفجر
المرأة دولاب منهوك... يهتزّ ويربى...
ويشير بكفّيه... المرأةَ دولاب اخرس) ".

انّ عملي هذا نابعٌ اساسًا من حبّي للفنون التشكيليّة وتقديري العظيم لرسّامين من امثال كاندنسكي، خوان ميرو، بيكاسو وسلفادور دالي...

**أي عمل لا يمكنه أن يعيش في القرون القادمة بدون أن ينهل من القرون الماضية ان ولد في الحاضر فقط**

يورد كلود ليفي شتراوس في كتابه " النظر، السّمع، القراءة " قولة لبوسان تبرز اهمّية التوازي بين اللغة المتمفصلة والرّسم: " حين يحكى على الرّسم، يقال (...) انّ حروف الابجديّة الاربعة والعشرين تستعملُ لتشكيل كلامنا وللاعراب على افكارنا، مثلما تستعملُ ملامح الجسم البشريّ للتعبير على شتّى اهواء النّفس لاخراج ما هو مكنون في الرّوح

واظهاره في الخارج ". هذا التّمفصل والتّوازي القائم بين اللّغة والرّسم قائمٌ ايضا بينهما وبين منظومات تعبيريّة اخرى يجعلها جميعها سائرة الى غاية واحدة هي غاية تمامها ومنسجمة في سعيها، لذلك لا ارى مانعًا من استقطاب الفنون الاخرى الى العمل الشّعري بل ارى الى ذلك باعتباره سبيلا لاثراء العمل وتمكينه من التمفصل والتحاور وجميع الخبرات البشريّة. فالعملُ الفنّي، ايّا كان، عبارة عن فسيفساء خارقة، قطعها اعمالٌ فنيّة اخرى مدغمة ومتزاوجة الى حدّ انشاء عمل ذي مرتبة عليا.

واشيرُ هنا الى مصطلح " هجرة النصّ " الذي انتشر في الخطاب النّقدي الحديث والنّاجم عن مصطلحي " الحواريّة " و" التّناص " اللذين ظهرا اوّل ما ظهرا لدى كريستيفا وتودورف في دراستهما لاعمال باختين، هذا الذي يؤكد على انّ اثرين فنّيين لغويّين او تعبيريّين يجاور احدهما الاخر، يدخلان في نوع خاصّ من العلاقات الدّلاليّة"، وهذه بالنسبة له هي سمة الفنّ الرّفيع. ولئن ابتدأ باختين بتركيز هذا المبدأ على مستوى النّثر فانّه في مرحلة لاحقة طوّر افكارهُ وجعلَ من هذا المبدأ مبدأً منسحبًا على النّثر وعلى الشّعر سواءً بسواء. وفهمي " للنصّ " يتعدّى بطبيعة الحال النّصّ "اللغوي" الى غيره من النّصوص الفنيّة الاخرى كالموسيقى والرّسم والسّينما، وبهذا يدخلُ النصّ الشّعري في علاقات دلاليّة مع غيره من النّصوص اللّغويّة كالنّصوص الشّعريّة التي تمثّل تراثه بادئ ذي بدءٍ ثمّ المسرح والرّواية والاغنية الخ... من ناحية، ومع غيره من الفنون كالرّسم والرّقص والسّينما والموسيقى... الخ من ناحية اخرى.

بالنسبة لي تتنازع نصّي الشّعري (او النّثري حتّى) اصواتٌ مختلفة وتهاجر اليه نصوصٌ متنوّعة وتتكاملُ معَهُ فنونٌ عديدة واعتقدُ جازمًا انّها خصيصة من خصائص النّصّ الجيّد.

يفهم البعض خاصيّة النّصّ الحداثيّ القائم على القطع مع السّائد باعتباره قطعًا مع الاخر وخروجًا للنصّ الى الوجود نصّا منبتّا يتيمًا منقطعًا عن تاريخ جنسه، وهذا الفهمُ انتج في الفترة الاخيرة مسوخًا من الشعراء والرّوائيّين والرّسامين والموسيقيّين... الخ. فالنصّ الحداثيّ هو ذلك الذي يقطع مع السّائد بمعنى انّه يحاور هذا السّائد وينبش في جذوره فيعيد هضمها وانتاجها جاعلا من نصّه حلقة من حلقات التّطوّر، ولا مناصَ من ان يكون التّطوّر تجاوزًا وهدْمًا، الا انّ الهدم العشوائيّ والتجاوز الهاكذيّ لا يؤسّسان، فقط يؤسّس الهدم المنهجيّ والتجاوز المدروسُ.

محاورة السّائد والنبش في الجذور من اجل اعلاء النصّ الارفع لا اقصرها على السّائد الشعريّ والجذور الشعريّة بل افهمها باعتبارها محاورة للسّائد الحضاريّ وللجذور الحضاريّة جميعها، وبهذا لا يستطيع النصّ الشعري ان يقوم دون تكامل مع الفنون الاخرى، هذا كنتيجة ثانية للتحليل تسبقها ضرورة تحاوره مع السّائد وجذور جنسه. هذه النتيجة الاولى هو ما يعبّر عنه كونديرا ببزوغ النصّ من تاريخ جنسه، وحديثه مقتصرٌ على الرّواية، الا انني اؤكد في النتيجة الثانية على ضرورة توازي ذلك مع بزوغ اخر من تاريخ الفنّ عامّة ولنذهب مع كونديرا الان في كراهيّته المعلنة للتاريخ نفسه / التاريخ البشريّ، " تلك القوّة العدوانيّة التي تقتحمُ حياتنا من الخارج، دون دعوة، لتقوم بتدميرها ". يقولُ كونديرا: " تاريخ الفنّ هو انتقام الانسان ضدّ الطبيعة اللا شخصيّة للتاريخ البشريّ ".

في " خارطة جينيّة... ماء مقمر " انضاف الى ذهاب الشّعر الى الرّسم (وذهابه الى العلوم الاحيائيّة وذهابه الى الرّواية...) عبر لعبة التّحاور، ذهابٌ للرّسم في اتجاه الشّعر، اذ انجز الفنّان التونسي محمّد فوزي معاوية انطلاقا من نصّ " خارطة جينيّة " عملا تشكيليّا مخصُوصًا اعتقدُ انه يتعدّى التّجاورَ بين منظومتين فنّيّتين والتّناظر بينهما، كما هي اعمال الواسطيّ رسّام مقامات الحريري، الى التّزاوج والتّحاور والتّعالق، لذلك اعتبر هذه الرّسوم جزءًا لا يتجزّأ من القصيدة.

وجدتُ في هذا السّؤال مجالا لعرض ولعي بفنّ الرّسم، خاصّة وانا دائمُ البحث عن فنّانين تشكيليّين اتعاملُ معهُمْ في اعمالي المقبلة لما ارى في ذلك من اثراءٍ من الضّفتين.

**● عن لعبة التّصديرات التي رصدناها في " سيرة مائيّة للمكان "يدور محور سؤالنا هذا.**

**هل التصدير منبع القصيدة وملهمها ام انّك تتخذه عتبة لولوج نصّك الشعريّ ام هو خلاصة الكأس؟**

- ولعي بالتّصديرات ناجمٌ عن هاجسي المتمثل في الرّغبة في الاتحاد مع جميع التّجارب الانسانية واكتشاف قاعها المشترك ومنهُ اختلاف هذه التصديرات وتنوّع مصادرها من عربيّة، انجليزيّة وغربيّة عمومًا وحديثة وقديمة. والتّصدير في تصوّري هو قادحٌ للنصّ وشرارة اولى منها ينطلق الشاعرُ ليعلي ناره. بهذا المعنى يمكن للقارئ ان يعتبره على رأي جيرار جينيت عتبة من عتبات النصّ لما ينتجه من تحاور نصّيّ بينه وبين المتن الشّعري. امّا اذا نظرنا الى التّصدير باعتباره خلاصة للنصّ فهذا يغدو قتلا للنصّ من ناحية ومن ناحية اخرى يمثلُ التصدير هنا باعتباره وسيلة شرح وعكّازا عليه يتوكأ متنٌ لا يمكن ان يقومَ بمفرده.

**ولعي بالتصيدرات ناجم عن هاجسي المتمثل في الرغبة في الاتحاد مع جميع التجارب الإنسانية واكتشاف قاعها المشترك**

ما التّصدير سوى لحظة اتحادٍ مع تجربة انسانيّة مختلفة ومفارقةٍ عبرَهَا ابحثُ جاهدًا

عن تطوير رؤيتي وتجاوز رؤية اخرى هي رؤية النصّ المهاجر نحو مناطق قصوى.

في جغرافيا الصّمت لم اكن قد خضتُ بعد هذه الغمار، واكتفيت بتصدير انا صاحبُه ممّا يقصر دورهُ على جمع شتاتِ النصوص المنضويّة تحت غطاء المجموعة وتكوين قاع موحّد لها دون ان ينتج ذلك حوارًا نصيًا وحضاريًا ودون ان يؤدّي الى لعبة مقارعة الرّؤيا بالرّؤيا والتخاطر (télépathie) والهجرة في الزّمان والمكان عبر اقاليم النّصّ وآماده. هذا ما حاولت ان اشتغل عليه في " سيرة مائيّة للمكان " بشكل مكثّف تجاوز المجموعة بأكملها الى تصديرات تتعلّق بكلّ كرّاس شعريّ تضمّه المجموعة الى القصائد ذاتها، حيث جاءت قصائد من المجموعة مصدّرة وهي " خلاءُ اهلُ الرّوح "، برزخ الماء "، الارض تعبرني " و"احتضار". ولعبة التّصديرات هذه لن تغيب عن نصوصي الشعريّة مع " خارطة جينيّة... ماءٌ مقمر"، "التحوّلات" او غيرها، لما ارى فيها من تواصل انسانيّ عجيب يمكن ان يحقّقه الشّعر خارقا الفضاء الزّمكاني ومتجاوزا عقبات الثقافات وعقدة "المركزيّة الاثنيّة" Eth-nocentrisme. اعتقد جازمًا بانّ كلّ حضارة بشريّة قدّمت لهذا الجنس مساهمات عظيمة لا سبيل الى انكارها وبانّها كلّها انتجت آدابًا للشّاعر ذي الحوّاس المدرّبة ' على عبارة حافظ محفوظ ان يتواصلَ معها وان يتّحد بها في لحظة الخلق، تلك التي تضع الشّاعر خارج وقته التقاءً مع ارواح شعراء وفلاسفة وكتّاب آخرين على اختلاف ازمانهم واوطانهم.

● **خارطة جينيّة... ماءٌ مقمر " هذا عنوان مجموعتك الشّعريّة الثالثة، جعلت فيها من مبحث علميّ قالبًا شعريا، بهذا العمل تكون قد اقتحمت عوالم التّجريب بشكل معلن. كيف تقدّم هذه التّجربة؟ ثمّ الا تعتقدُ انّك تدخلُ مغامرة غيرَ آمنة، فمتذوّقو الشعر عادة لا يفقهون في المعادلات الرّياضيّة وعلوم الاحياء؟**

- "خارطة جينيّة... ماء مقمر " قصيدة كتبت سنة ٢٠٠١ على اثر الاكتشافات العديدة التي حقّقها علماء الوراثة والتي مكّنتهم من رسم خارطة الجينوم البشريّ. انّ اكتشافًا بهذه الرّوعة وهذا السّحر لا يمكن الا ان يعني الشاعر.

يحملُ هذا الاكتشاف اسرارًا عديدة عن النوع البشري / عن الكائن الانسانيّ، فالخارطة الجينيّة لهذا الجنس تحملُ ثلاثة وعشرين زوجًا منفصلا من الكروموزومات، اثنان وعشرون منها مرقمة من اكبرها الى اصغرها، بينما يتكوّن الزّوج الاخير من كروموزومي الجنس وهما امّا كروموزومان من X للنساء وامّا كروموزوم X مع كروموزوم للرّجال.

و المتامّل في القصيدة لا بدّ ملاحظ انبناءها على نفس الشاكلة، ومنه عنوانها وثيمتها.

يوم ٢٨ شباط ١٩٥٣ وعلى اثر اكتشاف حامض DNA صرخ فرنسيس كريك: " لقد اكتشفنا سرّ الحياة " وما هذه القولة الا تلخيص لهذه الثورة العلميّة والفكرية التي حققتها البشريّة مع هؤلاء العلماء. فلقد استطاعوا ان يخرجوا الى النور تركيبة الانسان الكيمياويّة التي تجعله، موظفة من اجل ذلك كروموزومات جينومه، ذلك الكائن بالذات، صاحبَ تلك القيمة المعيّنة من الذكاء الوراثيّ، الحاملَ لامراضه الوراثيّة المحدّدة ولغرائزه وطبائعه الخاصّة.

تمنحنا هذه الحقائق العلمية اضاءات مهمة حول الانسان وماهيّته (وهي لا تحدّد بأيّ حال من الاحوال هذه الماهيّة). وقد تذهبُ بنا مع بعض علماء الوراثة من امثال دوكنز صاحب نظريّة الجين الانانيّ الى عوالم من السّحر والعجائبيّة السّرياليّة يستغلها اليوم الرّوائيّون والفنانون في مختلف انحاء العالم، ونتنكّب، نحنُ، عن مواكبتها حتّى (قد لا نكون معنيّين بشيء من هذا القبيل!!). يقول دوكنز باسطًا ذهوله وحيرته " نحن آلات لبقاء الحياة مركبات روبوتيّة برمجنا في عماء للحفاظ على الجزيئات الانانيّة التي تسمّى جينات". اضحى عالم طبّ الوراثة في ظلّ هذه الاكتشافات المتبوعة بنظريّات وفرضيّات قد تكون مجنونة بعض الشيء عالمًا خصبًا بامكان الرّوائيّ او الشاعر استغلاله تمامًا كما وقعَ استغلال علوم اخرى وكشوفات حداثيّة اخرى. (اعتبر اكتشاف الخارطة الجينية اكتشافًا حداثيًا تمامًا كما هي فيزياء الكوانطا وغيرها من كشوفات القرن العشرين لما تمثله من قطيعة وانقلاب على مستوى رؤيتنا للعالم)، كما تطرحُ ثيمات خطيرة ظلّت الانسانيّة تحاول الاجابة عنها طيلة تاريخها عبر جميع مراحل تطوّرها، والخارطة الجينية هي احدى هذه المراحل. من بين هذه الثيمات، علاقة الانسان بالطبيعة، علاقته بانا"ه"، تناقضاته الدّاخليّة، مفرق هيوم: "امّا ان تصرّفاتنا محتومة، فنكون في هذه الحالة غير مسؤولين عنها، او انّها نتيجة احداث عشوائيّة فنكون في هذه الحالة غير مسؤولين عنها. "

" خارطة جينية... ماء مقمر " قصيدة تستنسخ الخارطة الجينية التي رسمها علماء الوراثة وتتخللها اصوات هي في مساءلة حادّة وعلى مستوى آخر من القول موازٍ، ممّا يضمن ايقاعيّة ما للقصيدة ككلّ. واشير هنا الى انّني استغليتُ تقنية ايقاعيّة روائيّة قائمة على بناء الرّواية وفق خطوط متوازية يرصفها الكاتب حسب ترتيب للفصول يمكن صاحب الاثر من نقل فكرته.

في خاتمة القصيدة اوردت نصّا اعتبرته " نقطة ضوء " ومهرته بـ " في الدّواخل وردة تتفتح " وفيه اقول: " للشاعر اشياؤه وله ايضًا اشياءُ العالم واشلاؤه " وذلك وعيًا مني بضرورة مواكبة الانسانية في سعيها نحو المطلق لا التنكب عن ذلك او الوقوف حجر عثرة في سبيله.

لم يحدث في تاريخ الانسانية عمومًا ولا العربيّة خصوصًا ان كان الفنّ منبتّا او متحجّرا كما يحدث الان في البلدان

العربيّة، فلقد نهل الفنانون من الاكتشافات العلمية ووظفوها: انظر مثلا الى علاقة اندريه بروتون، سلفادور دالي وغيرهم من السّرياليّين بكشوفات علم التحليل النفسي، انظر الى فنّ الرّواية وفنّ السينما وما ربطاه من وشائج قويّة مع الاكتشافات الفيزيائيّة والفلكيّة الحديثة من قبيل خرق الحاجز الزمني والسّفر عبر الازمنة وتمطط المكان واكتشاف العالم المتناهي في الصّغر ونظريّات من قبيل العود الابديّ والتناسخ والاستنساخ وغيرها كثير.

يبدو من نافل القول الحديث عن هذه الظاهرة وعن هذه الضرورة فهو في الاخير تأكيد على وضع يعيشه الفنان العربي قد يجعله قوّة شدّ الى الوراء عوض أن يكون واجهة التقدّم والمفارقة وحبّ القطيعة مع السّائدavant-garde والمكرور.

نحن بحاجة الى " نصّ مُعَوْلم للظفر بالصّورة الجيّدة والمسرح الرّاشد والنحت الشامخ والشعر الرشيق والكتاب العميق والرّواية المتواصلة مع الزمان والمكان" على حدّ عبارة الازهر النفطي مستشهدًا بمقطع من قصيدة "خارطة جينيّة... ماء مقمر"، الاستفادة الواعية من الخطابات و" الامكانات الكشوفيّة الرّاهنة " هي في نظري وسيلة الشاعر الذي يحمل رؤيَة ما في تبليغها. بل ليذهبَ الشاعر الى اكثر من ذلك، وليكن له ما يكون من جنونه الرّائع فيوظف " علم المستقبليّات" la futurologie و"علم المخبوء " اي ما يوازي حضورنا في هذا العالم ويؤثر فينا عبر علائق وشبكات ومؤسسات نجهلها في حين انها تمارس حضورها الغاشم ولا نعدو الا ان نكون بيادق تحرّكها، ومن ذاك لعبة الاشيلون ونظام رقابة الاخ الاكبر، شبكة الانترنت العنكبوتيّة واقمار التجسّس الاصطناعيّة. هذا هو العالم الخارجيّ وهذا هو العالم الدّاخليّ. هذا هو العالم الذي يحملك وهذا هو العالم الذي تحمل داخلك. هذا ما تقول العلوم للكائن الحديث وما عليه الا ان يفكّ شفرتها ويقرأ ذاته.

الشاعر العظيم والكاتب العظيم هو ذلك القادر على الاشتباك الصّحي مع هذه المعطيات الجديدة دون ان يكتفي بنقلها او اجترارها بل ممعنًا فيها آلة الفنّ ورؤياهُ. وهذا ما حاولتُ ان افعله من خلال هذه القصيدة: " خارطة جينية... ماء مقمر ".

تقول جوليا كريستيفا بعد ملاحظة دقيقة على اشعار لوتريامون انّه " لا شيء ملغًى قبليّا من حقل الشعر وكلّ شيءٍ يدخلُ فيه شريطة ان يصبح موضوع تحوّل وتملّك".

ثمّ عَن قولك انّ متذوّقي الشعر عادة ما لا يفقهون في المعادلات الرياضيّة وعلوم الاحياء فانّ في متن " خارطة جينيّة... ماء مقمر" وفي ما يتاح من ثقافة عموميّاتٍ ما يمكّن القارئ من فهم مقصدي من القصيدة، امّا عن ذلك الباحث او الناقد فهو- ان وجد- مطالبٌ بان يتسلّح بآليّات النقد الادبي ومن بينها الثقافة الهائلة والقدرة على البحث التي تجعل من أثر ما حافزا للمعرفة وموضوعًا للمساءلة. لا يرتقي النقد الى العمل الادبي الا اذا كان جديرا بهذا الارتقاء، وان لم يفعل فلن يفعل، والشعر والادب غنيّان عنه.

اني ارى انّ الشاعر الحق مثقف موسوعي رهيب، كذلك يجب ان يكون الناقد الحق والا ضُرب على حائط جهله بنصوص يموت وتحيا.

استطاع النقد في الفترة الاخيرة من تاريخ الادب العربي ان يصبح سلطة، في حين انه كان- ومن المفروض ان يظلّ- تابعا للنص الابداعي. هو عمل ما بعديّ يقيمه الباحث على ملاحظته للاعمال الابداعية؛ فمنها يأخذ القوانين الفنية، لا يملي عليها قوانينَهُ. هو في البلدان المتقدمة يلعب هذا الدور الذي لعبه ايضا في ثقافتنا العربية منذ قرون، فانظر الى اخبار شعرائنا كالمتنبي وابي تمام ومناظراتهم مع علماء اللغة الذين يقرّون لهم بالسّبق والافضلية، فالشاعر هو مجدّد جذوة اللغة، واللغوي والناقد كلاهما حفظة السجل يقران بانه " انما يعرف الشعر من دُفع الى مضايقة". وانظر الى كتب النقد التراثية من قبيل عمدة ابن رشيق وغيره وما فيها من جهد تنظيريّ قائم على ما قاله الشعراء وما ابتدعوه فأضحى سلطة لا اسقاطا مهملا على الشعراء وتكريسا لمناهج مستوردة هي زبدة شعر الغرب فتساعد على فهمه، في حين انها على شعر العرب الطامة العظمى. فما الذي حدث حتى يخاف المبدع / المجنون / الخالق- العربيّ اليوم- من غضبة ناقد؟!!

**● في " خارطة جينية " انتهكت الحدود التي وضعها الشعراءُ والنقادُ، فكنتَ تنتقل بين التيارات والاتجاهات دون قيد. هل هي طبيعة الخارطة الجينية غير المتجانسة التي فرضت هذه النصوص غير المتناغمة - ظاهريا- ام هو خالد الماجري ما زال متقلبا بين انواع شعرية؟ ام انّك تجترح القصيدة من لحظتها ضاربا عرض الحائط بكلّ الحدود، باحثا عن الشعرية فقط؟**

- تستوجب كتابة " خارطة جينية" تزويج مقاطع انسجامها ناجمٌ اساسا عن اختلافها وتباينها، وذلك كما جاء في نصّ السؤال نظرا لطبيعة الكروموزومات، فهي مختلفة تماما ولا يشبه بعضُها بعضا واختلافها هو سرّ نجاح برنامجها، تماما كما ارى الى اختلاف مقاطع قصيدتي وعدم تجانسها انسجاما مع القاع العلميّ، الذي بنيتها على اساسه، وهو انسجام ضروري حتى اقول من خلالها المعطى العلمي واعيد تشكيله.

تتراوح نصوص " خارطة جينية " بين نصوص عموديّة، " متفعّلة " ونثرية، وتتوزّع طولا وقصرا دون قيد. فموقفي

من الانماط الشعرية واضح وصريح: اتحرّك خلالها بحُريّة حسب ما يمليه انسجام العمل رؤية ومضمونا وحسب ما تكون عليه اللحظة الشعرية، فلا هو تقلّب وتذبذب ولا هو البحثُ والتجريبُ المجانيّين.

انا لا اريد ان اكون شاعر تفعيلة ولا شاعرا عموديا، كما لا اريد ان اكون من سدنة قصيدة النثر.. اكتبُ حالتي الشعرية (واضيف هنا رؤيتي الشعرية) فاذا بالقالب يخطفها الى شكل محدّد، اتدخّل خلاله لأضمن سلامته وانصياعه لضرورة القول الشعري.

**● يرى "ادغار الان بو" انّ طول القصيدة هرطقة فـ" لا وجود لقصيدة طويلة "، انّ عماد القصيدة عنده التكثيف. كيف يقرأ خالد الماجري هذا الرّاي وهو صاحب قصيدة مطوّلة (خارطة جينية... ماء مقمر) ويهمّ باصدار كتابه القصيدة (التحوّلات)؟.**

– لا وجود لقصيدة طويلة ولا وجود لقصيدة قصيرة ايضا، اذ القصيدة الحق هي تلك التي لا يمكن ان تقول اكثر ممّا تريد ان تقوله ولا اقلّ منه ايضا. هكذا افهم قولة " ادغار الان بو" وبهذا المعنى افهم التكثيف، فالقصيدة الطويلة هي تلك التي يمكن اختصارها والقصيدة القصيرة هي تلك التي يمكن تذييلها بكلام آخر، امّا القصيدة الحق فهي تلك التي لا تنقص منها او تزيدها كلمة الا واختلت... لا نسقها العروضيّ فحسب او النحويّ بل اخطر: نسق المعنى خلالها.

قانون التكثيف في القول الشعري لا يلغي القصيدة الطويلة بعدد صفحاتها، بل يلغي القصيدة الطويلة بـ" هرطقتها " وتداعياتها المجانية وثرثرتها. يلغي القصيدة الطويلة، التي هي كذلك، حبًّا من صاحبها في التراكم الكميّ، لا من اجل تصوّر يعضد مقاطعها ويجمّع اجزاءها. كما انّ قانون التكثيف الشعري نفسه لا يؤسّس للقصيدة القصيرة او القصيدة الومضة، او قصيدة " الهايكو " كما يسمّيها البعض، دون ان يرجعوا الى اصل التسمية واصولها. لا يؤسّس للقصيدة القصيرة بعدد صفحاتها، بل يؤسّس لقصيدة يمكنها ان تقول الكلّ في اشراقة واحدة دون ترهّلات وزوائد، فقد لا تتجاوز قصيدة ما صفحة طباعية الا انّها من هذا المنظور طويلة لما تحمله من كلام لا يخدم النصّ، بل هو حشو وثرثرة.

ما دامت القصيدة قادرة على قول نفسها كما انتجها مبدعها، سواء في سطر واحد (اوائل الثلج الناعم / كافية كي / تحني اوراق النرجس " باشو")، او في مئات الصفحات (منذ ملحمة جلجامش مرورا بالتحوّلات لاوفيد وبمعلقات الجاهلية وصولا الى القصائد المجموعات التي تعرفها الآداب الحديثة من قبيل جدارية درويش، اعلان حالة طوارئ يوسف رزوقة، تعريفات الكائن وخزاف حافظ محفوظ، اناباز سان جون بيرس، نشيد غيوفيك، ارض اليوت الخراب، فصل رامبو في الجحيم وغيرها من الاعمال العظيمة الاخرى) دون ان تحتاج الى عكّاز ميتا-نصيّ يعضدها ويرتق احد فتوقها او الى تشذيب يقلل من زوائدها ويخرجها مستوية الصنعة، فهي القصيدة. هي تلك التي تستوي كالصخرة لا تستطيع ان تنقص من نسيجها بيتا او ان تضيف اليها اخاه، والاستطاعة هنا بالطبع ذوقيّة فنية.

بالنسبة لي كتبت القصائد طويلة وقصيرة (بعدد الصفحات) ولا يهمّني ذلك في شيء، فقط يهمّني ان يكون ما اكتب مكتملا في ذاته وبذاته سواء استدعى اكتماله عددا من الكلمات قد لا يتجاوز عدد اصابع اليد او وصل ذلك الى حدّ كتابة عمليْن في حجم (طبعا الحجم المادي) "خارطة جينية..ماء مقمر" و" التحولات ".

**● يقول امبرتو ايكو:" عندما اكتب شيئا يخصّ مجال علم السيميائيّات، فانّي اكتب لكي اوصل شيئا محدّدا للقارئ، لكي ادافع عن اطروحة معيّنة، واذا لم يفهم القارئ ذلك، فهذا يعني انّه حمار. ولكن اذا ما كتبتُ رواية ولم يفهمها القارئ وحاولت ان اشرحها له فهذا يعني انّني انا الحمار في هذه الحالة لا هو". لتكن هذه القولة مدخلنا للحديث عن الغموض في الشعر وفي تجربتك تحديدا. اشعر انّك تركض خلفه كما لو كان ضالتك الوحيدة، هل تشعر انّك كلّما ازددت غموضا ازددتَ شعريّة في نظمك؟**

– لا ريب في انّ العمل الفني لا يحتاج بأيّ حال من الاحوال الى خطاب موازٍ يشرحه او يدعمه، فالفنّ يحمل في ذاته آلياته الخاصة القادرةً على تحقيق مهمّته الجمالية. وحدها الاعمالُ المبتسرة تحتاج الى شرح للاسباب والى حواش تدعمها وتوضحها. ذلك انّ العمل الفني، سواء كان مسرحية او قطعة موسيقية او قصيدة او رواية او لوحة، له في عمقه ما به يتّحد متجها نحو النظام وما به يلتئم رافعا راية الرؤيا، والا فما الذي يميّز مثلا لطخات لونية تمارسها غوريلا على قماشة واخرى يمارسها الرسام. سوف تجيبني: الوعي بالعمل الفني. هو ذاك، ولكن ما الذي يميّز لطخاتٍ واشكالٍ مبهمة يلقيها على قماشته شبه رسّام، وتلك التي يلقيها خوانٍ ميرو مثلا. كلاهما واعٍ بالفني، الا انّ احدهما يملك سرّ الانسجام الفني والآخر يجهله تماما. وما اسمّيه " سرّ الانسجام الفني " هو تلك الارضية التي يحدّدها الفنان بصفة ما قبليّة عن العمل، او تتولّد خلال تأدية العمل الفني فتجعله منظومة رمزية متحدة في ذاتها، مستقلة عن ايّ وجود محايث سواء كان وجودا فنيا اخر أو وجودا موضوعيّا محضا.

ينطلق العمل الفني من مصادرة يضعها الشاعر مثلا، وعليها يبني جماع قصيدته، تماما كما هي الرياضيات والهندسة، فلا يخفى على احد انّ الهندسة الاقليدية القائمة على مصادرة للمثلث مجموع زوايا يعادل ١٨٠ درجة هي غير هندستي ريمان ولوباتشافسكي، فأحدهما يقيمها على مصادرة انّ مجموع زوايا المثلث تفوق ١٨٠ درجة ويعتبر الآخر انّها تقلّ عن هذا العدد. فهل يمكن للرياضيّ ان يذهب في تفسير معادلاتٍ من الهندسة الاقليديّة بنتائج وبقوانين نابعة من هندسة ريمان او

لوباتشافسكي او العكس؟ حتما سوف نعتبره مجنونا مخبولا. فلماذا نتعامل مع العمل الفني القائم على مصادرته الخاصّة وعلى قوانينه وانساقه الخاصّة بقوانين وانساق خارجة عنه وندّعي بانّه غامض؟

الغموض في نظري هو انعدام الاتساق الداخلي للنصّ، لا انعدام انسجامه مع المعطى الخارجي او مع الفكر المنطقي. للفنّ منطقه الخاصّ الذي يجعله منظومة متعالية و" في بعد اخر مغاير"، والا لامكن لمن هبّ ودبّ ان يرصف الكلمات الى بعضها البعض مولّدا صورا غريبة مبتدعة، مدّعيا انّه شاعر حداثيّ، راكبا صهوة مقولة الغموض. الشاعرُ الحقّ هو الذي يستطيع ان يؤسّس لهذه الصوّر المبتدعة قماشة نظرية تجمعها الى بعضها وتلمّ شتاتها الظاهر وان يحافظ على الانسجام الداخلي المطلوب في العمل الفني.

"المادة مستعدّة لكلّ شيء وفيها قوّة قبول لكلّ شيء"، هكذا اخبرنا ابن سينا في كتابه الشفاء، واستخلصنا انّ مادّة العمل الفني، سواء كانت طينا او الوانا او لغة، قادرة على قبول الانطلاق من ايّ مصادرة والذهاب فيها نحو الاقصى، والا فما الذي يمكّنها من البقاء والتجدّد؟ ما الذي يجعل من اللغة بحرا من الامكانيات اللانهائية.

يعطيك الشاعر عبر العتبات النصية ونسيج عمله ما به يمكنك ان تفهم النصّ وان تسائله. هو لا يلقي مكوّنات عمله جزافا، بل يمنح القارئ عبر النصّ ذاته مفاتيح فهمه الداخلية. هنا، اذا احتاج المبدع خطابا موازيا خارجا عن النص ذاته لشرحه، فهو " حمار ".

لذلك، اقول لك: انني لا اركض وراء الغموض، فانا انطلق من تصوّر مفاده انّ كلّ عمل فنيّ، كلّ لوحة، كلّ قصيدة، خلق جديد، عالمٌ جديد، قائمٌ بذاته حاملا لدلالاته الخاصة ومفاتيح فهمه المخصوصة ايضا، فأنا كلّما ازددتُ قدرة على انتاج انساق متباينة عن بعضها، منسجمة / متسقة في ذاتها ازددتُ شعريّة.

الشاعرُ خزّافٌ، انه بيجماليون، وهو خزافُ ريتسوس الذي يهب عمله الجامد حياة ويتورّط فيه حدّ الجنون، وكيف للحياة ان تشتعل في غير النظام والانسجام، كيف للكون ان يكون فوضى؟ هذه القوانين الطبيعيّة هي قوانين العمل الفني.

انا لا اركض خلف الغموض. اركض خلف انساق ابدعُها من مجموعة الى اخرى.. واجدّد خرقتها من قصيدة الى اختها.

يقول ابن رشيق في كتابه العمدة ما مفاده انّ الغموض مستحبٌ في الشعر ولقد عُرفتْ هذه الظاهرة منذ الشعراء القدامى كالمتنبي وابي تمام، والا لما احتاجت دواوينهم الى ذلك الكمّ الهائل من الشروحات التي نعرف، فظاهرة الغموض ليست مقتصرة على شعر الحداثة، الا انّ الغموض يغدو اغماضا وهذيانا في غياب المعيار وانعدام التصوّر.

بهذا المعنى يغدو الغموض في القصيدة الحداثية شرط الشعرية الداخلي في ظلّ امكانيّة تجاوز شرط الشعرية الخارجي الا وهو الوزن. وشرط الشعرية الداخليّ هذا مكّن الدخلاء على الشعر من ركوب صهوته تماما كما ركب صهوة الوزن في مرحلة سابقة ويركب نظّامون ظنّوا انّ مجرّد توفّر هذا الشرط الخارجي كفيل باكسابهم الشعرية.

**● قديما كانت كلّ الاجناس الادبيّة تُكتبُ شعرا، بما في ذلك الكوميديا والملحمة، واليوم تسقط كلّ الاجناس في النثريّة بما في ذلك الشعر. هل هو الواقع الانفجاريّ الذي فجّر المنظّمات والتنظيمات والنظم والانظمة هو ذاته الذي فجّر المنظوم ونثر اشلاءه؟ الا ترى معي انّ الانسان، خلافا لما قاله احد الباحثين، يعيش حياته على نحو نثريّ بامتياز ويبذر ذاته تبذيرا؟**

– يجزم هيغل بأنّ الشعر اسبق الى الوجود من النثر فقد كانت جميع الاشكال الفنية القوليّة منذ فجر الانسانية تكتب شعرا او قل هي من جوهر شعري، الفلسفة مع برمينيدس، والتاريخ مع هيرودوت وغيرهم، وقد كنتُ اسلفتُ الاستشهاد بهيدغير عبر قوله:"... وهو ما سبق ان شهد به مؤسّسو الفكر الفلسفي برمينيدس او هيراقليطس حيث كان النظام الفكري من أوّله الى آخره من جوهر شَعريّ ". شيئا فشيئا انحسر هذا الجوهر الشعري واصبح مقتصرا على الاشكال الادبيّة، الا انّ الاشكال الادبيّة جميعها كانت تكتب شعرا، وهنا عرفنا اسماء كفيرجيل Virgile واوفيد Ovid وغيرهما كثير، وعرفنا الملحمة والكوميديا اللتين تواصلتا في الحضارة الغربيّة مع كورناي Corneille وMolière وغيرهما، فكُتب المسرح باشكاله المختلفة شعرا.

امّا في الحضارة العربية، فلقد ضرب النص القرآني وعي الجاهليّ ضربة حاسمة ومثّل قطيعة ابستيمولوجية مع تراثه الشعري جعلت البعض يزعم انّ ذلك القرآن شعر.

(وانظر هنا كيف يطلق الجاهليون على كلام غير موزون ومصرّع لفظة شعر تماما كما اطلقوا ذلك الاسم على قصائد لم يثبت الدرس المابعديّ لها وزنا معروفا محدّدا). وتواصل حضور الشعر باعتباره قالبا لجميع الاجناس الادبيّة حتى مرحلة متقدّمة في محاولات كتابة القصّة القصيرة شعرا مع خليل مطران والمسرحيّة كذلك مع سعيد عقل واحمد شوقي... الا انّ الشعر كان قبل ذلك بكثير قد استحوذ على انماط قوليّة اخرى وعلى العلوم ايضا، فكان النحو يُكتب شعرا ومثالنا على ذلك الفيّة ابن مالك ، وكانت العقيدة والعبادات والفقه تُكتب شعرا، ولعلّ المتون كمتن ابن عاشر ومتن الاجروميّة ابلغ دليل على ذلك.

امتدّ وجود الشعر اذن، من النصوص الدينيّة المكتوبة اناشيد (الاناشيد السومريّة القديمة- الاناشيد التوراتيّة- الهرميسيّات...) الى فنون القول الادبيّة (مسرحا كوميديّا وملحميّا) الى العلوم ومتونها- مسجّلا بذلك عودات متقطعة الى الاستحواذ على النظام الفكريّ باكمله- سواء في الحضارة

العربيـة الاسلاميـة او في الحضارة الغربيّـة او في غيـرهمـا كالحضارات الشرق -اقصويّة والحضارة الفارسيّة... الخ.

وظلّ هذا الوجود الممتدّ وظلّت هذه السلطة الاخطبوطية للشعـر حاضـرة في ضميـر العالم بالرغم من خروج النثـر واجناسه الادبية الى الضوء.

ارى انّ هذه الملاحظة الاولى في محلّها، امّا قولك:" تسقط كلّ الاجناس الادبية في النثرية بما في ذلك الشعر "، فهذا ما لا اوافقك عليه. فحضـور النثر القـويّ والمتوهّج الى جـانب الشعر، هو ما نشهده اليوم. وامّا دليلك على سقوط الشعر في النثرية اعتمادا على قصيدة النثر، فاقول لك: انّ قصيدة النثر لا تعني بايّ حال من الاحوال سقوطا للشعر في النثرية اذا ما عـرّفنا الشعـر باعتبـاره جوهـرا مستقلا عن الوزن، فظهـور قصيدة النثر اليوم ارتكز على حضور قصائد نثرية، من قبيل الهرميسيّات ونشيد الانشاد وغيرها، تاريخيا، حيث اكّد البحث انّ الشعرية فيها تقوم على تقنيات غير الوزن والقافية حتى في لغتهـا الامّ، وهي تقنيـات من قبيل الترديد والتصوير وحكاية المشاعـر الجوانية والنسق الدائري... الخ، وكلّهـا خصائص تجعل من الشعـر جوهـرا آخر غيـر النثر وغيـر النظم، جوهراً يمكن ان يحلّ في احدهما كما يحلّ في الاخر.

واقعنا اليوم يشهد سطوة للرواية باعتبارها الجنس النثريّ الارقى وتقهقرا ملموسا فعلا للشعـر.. لكن، الا ترى معي انّ الرواية، هذا الاخطبوط الفني يمارس عـمليّة سطو سـرّي على مادّة الشعر وجوهره مستغلا ايّاها استغلالا يجعلنا نتحدّث عن " الشعرية في الرواية " بل وقد يذهب الى حدّ حضور الشعـر كأيقونة مستقلة ومنسجمة في آن مع العمل الروائيّ، واشيـر بهذا الى روايات من قبيل " الحديقة الصخـرية " لنيكوس كازانتزاكيس او " لعبة الكريّات الزجاجية " لهرمان هيسه، حيث يورد هذا الروائي العظيم في آخـر عـمله آثار بطله، وهمـا ديوانان من الشعر (هما بالطبع شعر هرمان هيسه نفسه). الا ترى انّ الشعـر حـاضـرٌ ويمارس سطوته عبـر وسـائل ميكروفيزيائية، فبعد ان كان هو الاخطبوط الذي يستحوذ على نمط القول والذي عبـره تقول العلوم ويقول المسرح... اصبح اليوم يحقّق نفس الحضور عبر الرواية وغيرها من الاجناس النثرية بصفة دقيقة / مستدقّة، فهل تتخـرّب الرواية من الداخل وتسقط بدورها في الشعر؟

لا بدّ وانّ الشعر هو قدر البشرية المحتوم فاينما ولّت فثمّ وجهه الذي لا يشبهه في كلّ الاحوال.

بالرغم من هذه الملاحظة- التي تلزمني وحدي- يبـدو واقعنا اليـوم متجـهـا بشكل غـريب نحـو النمط المنثـور في تصريفه. وحديثنا هذا استعارة تمثيليّة نعبّر بها عمّا يشهده " الانسان ذو البعد الواحد" على حدّ عبارة ماركوز Marcuse من نمط حياتيّ لا ايقاع فيه، مختلّ على جميع الاصعدة، تملأ فراغاته الوانُ القلق الخاوي والضغط المتزايد. انّه " آخرُ " في عين الشاعـر وآخرُ غريبٌ بمعنى انّه " ضدّ-انا " anti-moi. انّه كائن مهشّمٌ ابتلعته الآلة فذهب في حالته النثريّة تلك الى الاقصى.

يشبّه احد الباحثين النثر بتمرين المشي لمسافاتٍ طويلة ويشبّـه الشعـر بتـمـرين الرقص المجنون في مكان واحدٍ، في نقطة واحدة، بهذا المعنى لا يرقص اليوم احدٌ ولا يؤثّث المكان احدٌ. فقط نحفر انفاقا في الاثير، مسارب تجعلنا قادرين على المشي، هكذا مسرنمين، لا نعي ما نفعل الا لمامـا. نستـهلك المعلومة ولا ننتجها، نتورّط فيها احيانا فنجد انفسنا بعيدين كلّ البعد عن الالمام بها حتى وفهمها.

لستُ بحـاجـةٍ هنا الى الحديث والاسهـاب في وصف " الوضع الانسانيّ " الذي يعاني منه الكائن الحديث فلقد قام بهذه المهمّة علماءُ وباحثون مختصّون وكادت تصبح نظريّاتهم بدورها سلعًا يستهلكها انسان العصـر الحديث، الانسـان الرّوبوت / الانسـان المسرنم/ الانسـان " المروّبَضُ " على حدّ عبارة الشاعـر شريل دّاغر. وقد كانت هذا الثيمة، الى جانب البحث العلمي فيها، موضوع العديد من الرّوايات والمسرحيّات والاعـمـال الفنيّـة. ويروقني في هذا السّـيـاق الحديث عن موسيقار فرنسيّ شهير هو ليو فيري Léo Ferré، الذي توفي سنة ١٩٩٣ تاركا تراثا موسيقيّا مبنيّا على التفتت وانعدام الغنائيّة حيث كان يكتب نصوصًا طويلة منثورة ويركبها على ارضيّة موسيقيّة لا ايقاعيّةٍ بالمعنى المتداول والموروث. وانا من عشـاق هذا المبدع الفرنسي. من الناحيـة المضادّة في نفس المجال الموسيقي نلاحظ مثلا انتشار موسيقى التكنو Techno وهي موسيقى تظنّ انّها تحاكي ايقاع الواقع المتسارع الا انّها غيـر قادرة الا على انتـاج اصوات لا تكادُ تتحرّك من مكانها، فالايقـاع سيـر الى الامـام وعمليّـة تكراريّة لولبيّة لا تكراريّة رابضة. فبين الذي يسائل ايقاع العصر ويرى فيه جانبه المنثور فيقيم عليه جماع عمله الفنّي وبين ذاك الذي يمسكُ بالظاهر مكتفيًا باجتراره، هوّة لا سبيل الى تخطيها وفتقٌ لا حلَّ لرتقه.

العولمة او ما نعيشه من مواضعة conformisme على المستوى الفكري هي السّبب في انشـاء هذا النمط الحيـاتيّ، فلقد استحوذت هذه الظاهرة على جميع مستويات التفكير وعلى جميع وجوهه. فانحلت، لتترك لها المجال، تيّارات فكريّة من قبيل الاشتراكيّة والقوميّة وغيرها... وهذه التيّاراتُ كانت تمثل الى وقتٍ قريب سلطة مضـادّة contre-pouvoir في وجه الفكر الليبيـراليّ الغربيّ المنشأ. في حوار لهُ يقول خورخ امادو انّ السّوفييتيّة " حملتنا على التفكير والفعل والمشاركة"، ويقولُ سارتر عن الفرنسيّين وعلى لسانهم " لم نكن اكثر حرّية الا حينما كنّا تحت نير الاستعمار (الالماني)"، وهذا يعني انّ الانسان لا يقدر على تحقيق ذاته الا حينما يوضعُ في موضع اختيـار. فكيف لانسان اليوم بذلك وموضوعات اختياره انحسرتْ لتغدُوَ موضوعًا واحدًا اوحَدَ. هو امّا الانخراط فيه وامّا الانخراطُ فيه بما تمكّن وسائل السلطة الميكروفيزيائيّة من ترويضٍ " للمجانين ".




# الإصلاح بين العقل والتربية

ليلى الأطرش

تتعالى الدعوات العربية متزامنة ومتقاطعة ومتلاقية مع مطالب الدول الكبرى بالإصلاح وفرض الديمقراطية بالقوة على الفكر والممارسة العربية والمنهج التعليمي.

فلماذا يكون اتفاق النقيضين على وجود أزمة بين العقل والثقافة والتربية تستدعي رفض ما هو قائم إذا ما أردنا إصلاحا حقيقيا؟

يقول تقرير التنمية الانسانية العربي لعام ٢٠٠٤ حول "الحرية والحكم الراشد في الوطن العربي" (إن الأنظمة غير الديمقراطية التي تعززها القوى التقليدية والقبلية ما زالت. وتحت ستار الدين أحيانا. تكبل الحريات والحقوق الأساسية في البلدان العربية، وتضعف من قدرة المواطنين على التقدم).

من هنا يُحمِّل الغرب الفكر الديني العربي، ومنذ نشوء الدولة الإسلامية، ما وصل إليه التطرف الحالي وظهور جماعات الإرهاب، ولم يستطع العقل الثقافي العربي التصدي لهذه الحركات التي قمعت آراء العلماء من الوسطية وتكفيرهم أحيانا، ويؤكدون أن اصولية هذا الفكر هي التي دخلت بالعقل العربي إلى الغيبية والنكوص، وأعجزت المناهج التعليمية عن التفكير والبحث العلمي والمشاركة إلى التلقي السلبي بعيدا عن الاقناع أوالإبداع، بل أدت بما تحويه إلى التعصب والرفض للآخر والانغلاقية بما لا يتناسب مع عصر الانفتاح الكوني ويهدد السلام العالمي، وتساوى في ذلك فكر الإمام الغزالي مع ابن تيمية وابن خلدون ومحمد عبد الوهاب ومحمد عبده وصولا إلى بن لادن والجماعات الأخرى.

الخلط بين الدين والفكر الديني في الذهنية الغربية ملتبس وكبير ورغم حوار الحضارات وملتقيات النخب العربية والغربية في مؤتمرات الفنادق والتي لم تستطع تجسير الهوة بين الرؤيتين، أو الفصل في الذهنية العربية بين النص الديني والتأويل الذي مارسته بعض الجماعات واحتكرته فاستوجب التدخل الدولي لأن ممارسته تهدد مصالحه.

ورغم رفض الإصلاح بالإملاء الخارجي إلا أن الفكر الثقافي العربي ومنذ عصر التنوير مطلع القرن الماضي، عانى من أزمات متعددة، كأزمة العقل والمنهج، وأزمة الفكر والثقافة وأزمة الوجدان والتربية، والعلاقة بين المثقف والسلطة، وبين العقل والثقافة والتربية.

ويُرجع عدد من الدارسين نشوء هذه الأزمات إلى العلاقة بين المثقف والسلطة، ومن التجاذب بين التحالف مع السلطان من أجل مكاسب الوظيفة أو الارتداد إلى الغيبيات وإضفاء القداسة على الرموز وشوارد النصوص، فكانت بداية نكوص الفكر العربي بغلق باب الاجتهاد واحتكاره، وتأويل النص لخدمة هذه العلاقة بشقيها.

المهم أن حركات التنوير، ومنذ بداية القرن العشرين، ورغم تأثرها وتماسها مع الغرب، إلا أنها انتهجت سياسة توفيقية مع الفكر الديني ولم تلجأ إلى الصدام معه في مشروعها الثقافي والاجتماعي، وهو ما جعل تأثير التنوير ينزوي ويتراجع مع كل ازمة يعيشها الوطن العربي، سياسية أواقتصادية أو فكرية، كما شجع موقف المثقف قيام تحالف خبيث بين بعض الحكومات العربية والفكر الديني حين أطلق بعض الحكام يد الفكر الديني وسلطته على الناس والتعليم فمنحوه الرقابة على البرامج التعليمية وقبلوا منه بالنصوص المجتزأة من سياقها، وكذلك الرقابة على الثقافة والإبداع والإعلام، فأفرز سياسة تعليمية وتربوية قاصرة، وأنزوى البحث لحساب التلقين، وخنقت الحريات واستشرى الفساد ونهب الثروات مما أصاب الفكر التنويري والثقافي باليأس والعجز وغياب المنهج.

إن الفجوة بين الفكر الثقافي وانحساره وخوفه من الصدام مع الفكر الديني لا يمكن تجسيرها إلا بقرار من السلطة لمقاومة هيمنة هذا الفكر، وبمشروع ثقافي وتعليمي رائد يعتمد النصوص التي ترفض الغيبيات وتحض على الشورى والتسامح والعلم والبحث للخروج بالعقل العربي من أزمته ليس لإملاء خارجي بل لمصلحة العرب أولا.

# شاعر بقبعة من القش وفكرة مرهفة
## دراسة ثيماتية في شعر نوري الجراح

علي بدر

**مفتتح (١)**

**"الجذر هو الشرارة التي تولد الفكرة"**

❖ جان بيير ريشار

**"للشعر أبواب أيضا.. أبواب في المعاني التي تدخلها.."**

❖ جورج تراكل

إنها أبواب، علامات، جذور، ثيمات مقطوعة ومنسقة تعيد الاعتبار إلى الخيال والحلم.. ويقترب نوري الجراح هنا من كبار الشعراء، ذلك لأن الخيال لديه يتضمن منطقا خاصا وسط فوضى العالم، وسط فوضى الأشياء والحواس والممكنات والحياة، إن الصور الشعرية تتلاحق وتتماسك في بنيتها ودوامها، وهي ذات حضور أصلي، وتوهج محسوس، وروح بدئية أولية وخلاقة، قد تكون متقاربة وقد تكون متباعدة، ولكنها تقودنا عن طريق وخز المخيلة إلى الحلم والتفكير، إنها معنى مؤجل- أو على الأقل- هي معنى في حالة كامنة، يأخذ عند تغيره في كل فقرة دلالات جديدة، ويتبلور في كل موقع ليبين قدرته على إثارة الحلم.

هذه الأبواب هي دلالات تجريدية وتعيينية في آن واحد، تجريدية لأنها مفروضة من خارج الشعر وموقعة عليه، وهي تعيينية لأنها متضمنة فيه ومتكلمة منه، تتكلم مثلما تتكلم الأفكار والأحلام، إنها خيال في الخيال ذاته، تنمو باطراد، وتتوسع على الدوام وتنتشر، إنها أشكال متغايرة لفكرة أو لعبارة أو لكلمة، أو لإحساس، يتحول إلى جوهر، وإلى تأكيد، ويرتقي في خيال القارئ إلى الدرجة القصوى، حيث تلعب هذه الإشارات دور الانطباعات التي تقوم بدور الصياغة، وبلورة أشكال التعبير، فالباب ليس الصورة، إنه نواة الصورة التي تتشظى خياليا وجماليا في قصائده، وعند النفاذ إليها عبر اقتطاعها وتنسيقها وترتيبها وتبويبها نصل إلى شبكة التأثيرات وانعكاسها على المخيلة، وعلى الكتابة أيضا، وربما نصل إلى نوع من التماهي مع المعنى، حتى وإن كان هذا المعنى معنى متخيرا، فـ"المعنى المتخير" لا يزيح المعنى الثابت إنما يضعه في حركة تأويلية متجددة، ويفتح النص على رموز وإشارات من داخله وخارجه، ويضعه بالتجاور مع نصوص أخرى، ومع معان جديدة، ويفتحه على قراءات متعددة.



نوري الجراح

**إن كل قراءة يسندها مثال يحلق على سطحها، والقراءة تحدد دون شك هوية المعنى**

إن كل قراءة يسندها مثال يحلق على سطحها، والقراءة تحدد دون شك هوية المعنى، بل هي المبدأ الناظم للمعنى، وفي قراءات متعددة تعيد بالضرورة خلق نفسها، وتجدد ديمومتها وتعززها، فالمعنى في الديوان هو معنى خاضع لقراءات تجريبية، أما هنا في الأبواب فهو خاضع لقراءة تأملية، وستكون هذه القراءة مستمرة وليست مغلقة على نفسها، أو محددة بالشفرة التي تحملها الكلمة-العنوان، أو الكلمة-المفتاح، أو الثيمة، أو الباب، أو الجذر، مثل: فكرة، دهشة، فتنة، حب، امرأة..الخ، بل إن المعنى داخل النص سيعيد تنظيم الكلمات- المفاتيح les mots clés، ويعيد تنظيم شفرات الأبواب ذاتها، ويربطها بحقل دلالي موسع، عن طريق تنوع النصوص، ويعيد الباب الوحدة إلى الشفرة من خلال ربطها بوحدات أخرى، وبنصوص متنوعة، وهذا هو الذي سيقودنا إلى الغبطة الجمالية التي نقتنصها من الشعر، فالشعر هنا هو فيض المعنى، هو الجاذبية الخلاقة والساحرة والتي تقودنا بالتأكيد إلى نوع من التجلي والتسامي الأخلاقي.

في الأبواب نتتبع مكامن ومواقع الجذور- الثيمات ونستخرجها من القصائد، ولا يتم هذا العمل إلا وفق معيار تحليلي وذوقي وانطباعي جد دقيق للوصول إلى صياغة لغوية للشعر، ومن ثم إبراز هذه الجذور أو الثيمات وذلك عبر الكشف عن الألفاظ والتراكيب الهامشية التي تدل دلالات محددة، أو الألفاظ المنفتحة على عوالم أخرى ولكنها منبثقة منها، فهي جذور وثيمات منفتحة بشكل لا نهائي على آفاق متعددة من الشعر، ولكنها تدور في فلكها، إنها إضاءة للمستوى اللغوي بالمستوى النفسي أو بالعكس، هذه الأبواب هي نوع من المنهجية الثيماتيكية التي يقول عنها جان-بيير ريشار بأنها لمسة ندية أو بقعة ضوء تفرش ظلالها على اللحظات الشعرية.

الثيمة تضيء، الثيمة تمتد مثل جذر، الثيمة مثل الخلية الرحمية تدور حول نفسها وتمتد لاستنطاق دلالات أخرى، دلالات يتم إدراكها والإحساس بها عبر شبكة كاملة من المعاني التي تولدها. الثيمة تشع في شعر نوري الجراح لتولد أشكالا متنوعة ومعان مختلفة، يمكننا جردها وإحصاؤها عبر ما تخلفه من آثار، الثيمة تمتد وتتشكل عبر تراكيب لغوية وشعرية مترادفة، ترتبط أيضا بجذرها، فثيمة النوم تولد معانيَ كثيرة، وتولد ثيمات كثيرة، مثل: السرير، الشراشف البيض، المخدة الطائرة، وثيمة المرأة تولد: أدوات الزينة وإكسسوارات المرأة وتأنيث العالم... أشكال لا شعورية وسايكولوجية نلتقط عبر أسلوبها ونسقها اللغوي النسيج الجمالي في شعر نوري الجراح، ونلتقط أيضا الرموز السايكولوجية الموغلة في القدم، والتي تشكل الشبكة الباطنية لدلالات إحساس الشاعر وأفكاره.

إن نوري الجراح شاعر غامض يلجأ إلى متحف من الموضوعات والصور والإيقاعات الدلالية لإيضاح فكرته عن الوجود الضائع في عزلته المأساوية، إنه يبحث عن اللمعة الأولى والتي توزع تفرعاتها بصورة إشعاعية، وبطريقة توالدية، شعورية ولا شعورية أيضا، النوم يولد إيقاعا خاصا به، والدهشة تولد نفراتها وأصواتها، والدهشة تولد أسلوبها، والحب يولد صوره وتمثيلاته، والفتنة تولد تعبيراتها، إنها جذور تتآلف مع بعضها وتولد تجويقاً موسيقياً، ولحناً أوركسترالياً كاملاً، إنها وحدات دلالية تشير إلى مدلولات باطنية بتنويعاتها وإيقاعاتها.

نحن هنا أمام أبواب: "جذور/موضوعات/ثيمات/خيالات/شفرات/ دلالات/ كلمات-مفاتيح/ علامات" مولدة ومبدعة، نحن هنا أمام أبواب متخيلة لصور متخيلة، ليست بديلا عن الديوان، ولكنها أشمل وأوسع منه، ذلك لأنها تتراوح في حيز خيالي واسع وتمر مرورا ثاقبا في النص، كما إنها تحلم فوق بساط النص، وظيفة هذه الأبواب هي إثراء الدلالات والمعاني، فليست هي اختزال للمعنى إنما هي إثراء له، ليست تقليصا للفكرة إنما دفعها نحو تخوم جديدة ومساحات جديدة، ليست تبسيطها بل بلورتها في تخصيص إضافي، فتعبر بالشفرة من المعنى الحاف إلى المعنى المتعدد، من الحد إلى التمثيل، من النقصان إلى الزيادة، إنها إعادة ترميز طبقا لنظرية بلايش، فالزعم الجمالي ليس عملية اختيارية منوطة بالفاعل، إنما يستند على معرفة تعيد ترميز النصوص وفق وعي خارجي، وتعيد تنظيم دوافع الشاعر




على نحو أكثر تكيفا مع المعنى الجديد المسند إليها، فهي ترميز وإعادة ترميز للقصائد وفق تسلسل تجريبي، ومن ثم تسلسل تأملي وتعيد موضعة القصائد في إطار جديد يتجاوز المعنى الملموس إلى المعرفة التأملية، ويتجاوز الخيال الأولي نحو الإدراك، ويتجاوز القراءة الأولية نحو النظر النقدي، إنها خبرة جديدة تدخل الوعي بهيئة نظام، ولا تمر هذه الخبرة تلقائيا أو تلتقي بالنص لقاء عابرا، إنما هي قراءة محفزة، لا يمكن أن تدخل الوعي دون خبرة، فهي بحث يتطلب الذوق والخبرة الجمالية والنقدية، وهي إعادة اكتشاف للإسناد الجوهري في لغة وشعر نوري الجراح.

(١) باب الفكرة
مفتتح (٢)

"..الفكرة تنبجس في الشعر مثلما ينبجس الماء من الصخر.."
يانيس ريتسوس

❖

"جاء دورُ الفكرةِ لتحرير المخيلة من شرك الجسد الخائف".
نوري الجراح
ديوان طريق دمشق والحديقة الفارسية

❖

الفكرة تأتي على الدوام متحررة وخارقة وعلى هامش الوقائع التي تحيط بها، الفكرة متجاوزة لكل الوقائع، والأشياء والأحداث، إنها الحد الفائق في القصيدة، والتي لا يمكن تجاوزها إلا لصالح واقع افتراضي أو أثيري، الفكرة في شعر نوري الجراح هي نزوع نحو عالم مشوش ولا نسقي ومضطرب وكارثي، وهي قلب وتأرجح بين ما هو واضح وما هو ملتبس، بين ما هو مغلق وما هو منفتح، بين ما هو بديهي وواضح ويقيني وبين ما هو معتم ومستغلق وعصيٌّ على الإدراك، الفكرة هي توتر بين ما هو مستبعد وما هو قريب، بين ما هو إنساني وما هو إسطوري، الفكرة هي صراع دائم بين ما هو قائم وما هو متخيل، بين ما هو موجود وما هو أثيري:

" سأحبُّ الفكرة كسرَتها مخيّلتي،
أرى وأتطيَّرُ وأحبُّ ما رأيتُ،
أُحبُّ الماءَ الذي هزَّ صورتي
والضوءَ الذي تخاطَفها". (صعود إبريل ١٩٩٥)

❖

الفكرة في شعر نوري الجراح لها وجودها الخاص بها، لا في بحثها فيما وراء المحسوس والمعقول إنما في تحويل

الوقائع إلى كسر وشظايا كثيرة تعكس أرواحا مصغرة ومنمنمة، فكل شيء عبر الفكرة يتعرض للزوال والتبدل ويواجه الانقسام والتبعثر، وكل شيء في شعر نوري الجراح يدخل إلى الغرابة والافتتان والموت، فتتجلى القصيدة-الفكرة بلغتها الباروكية لإدراك واقع شبحي يعلن عن عدميته ولا جدواه، بل يعلن عن امتزاج بين الفكرة ذاتها وبين الواقع الشبحي الذي تحرك جوهره إرادات وتمثلات مثل الزمن والمناخ والذاكرة والخيال، أو الذي تحركه وقائع كونية خفية مثل الأحداث التاريخية والأساطير والإيمان والمعتقدات، أو تهيمن عليه وقائع محسوسة ومبهمة في آن مثل الحب والغيرة والحسد والانسحاق الإنساني والتوتر:

"أفتحُ الصَّخرةَ الخضراءَ؛ عروةَ الفجر
أمرُّ وفي ثيابيَ رائحةُ المصرَع
أرى اللهَ والحصانَ ينامانِ في العشب؛
أخرجُ وأمشي في حُطَام
الفكرةِ" (حدائق هاملت ٢٠٠٢)

❖

إن الفكرة في شعر نوري الجراح هي طاقة محررة وخارقة، طاقة قديمة وأزلية تأتي بشكل متسارع ومدوم لتكتسح عتمة الأشياء، وبالرغم من أنها لمحة خاطفة بإمكانها اختزال المعرفة في جملة أو صورة أو لقطة، أو مشهد، إلا أن لها قدرة على إنارة وعي الشاعر بصورة ثابتة، كما أنها تعبر عن نفسها عبر تناقضاتها ومفارقاتها وتعدديتها. إن الفكرة هي وجود حقيقي في شعر نوري الجراح، ولكنه وجود توتر على الدوام، لا بسبب قدرة اللغة على خلق توترات متناقضة ولا نهائية، إنما لأن هذه التوترات قائمة حتما في الوقائع التي يحلق فوقها النص، فالفكرة في شعر نوري الجراح هي توتر على الدوام بين المخيلة والجسد، توتر متواصل ومستمر يجعل من

## الفكرة في شعر الجراح طاقة محررة وخارقة، وطاقة قديمة وأزلية

التأويل أو القيمة الافتراضية للعالم وميضا متسارعا يتلألأ بصورة متواصلة ليختفي في النهاية على سطوح الوقائع، ويتناثر ضوءا وشعاعا براقا على عتمة الأشياء:

"جاء دورُ الفكرةِ لتحرير المخيلة من شرك الجسد الخائف". (طريق دمشق والحديقة الفارسية ٢٠٠٤).

أو :

"الفكرة تمزق الجسد" (طريق دمشق والحديقة الفارسية ٢٠٠٤)

فالفكرة لا تعبر عن نفسها بوصفها وحدة قائمة بذاتها، أو منتصبة بكثافتها وتماثليتها، إنما تكشف عبر المخيلة عن تناهيها في العالم، عن قدرتها على التماهي الجوهري في العالم، هي ليست إدراكا يقينيا إنما هي اضطراب أمام كل واقع وتعثر أمام كل يقين، هي خوف وتراجع ورهاب، هي تأخر وبطء أمام زمن يمر ويلمع:

"إن الفكرة هي.....
أتأخّرُ خطوة،
يمرُّ الزمنُ وتلْمَعُ شَفْـرَتُهُ".
(حدائق هاملت ٢٠٠٢).

أو:

"أتأخّرُ لأنسى أزهارَ الفكرةِ ترفرفُ،
وهواؤها يتفرَّقُ". (طريق دمشق والحديقة الفارسية ٢٠٠٤)

❖

إن الفكرة في شعر نوري الجراح هي تحويل كل ما هو أسطوري إلى واقعي، وتحويل كل ما هو تأريخي إلى حالي، وتحويل ما هو مسرحي إلى حياتي. إنها كشف في قصص بوسيدون وتليماخوس وأوديسيوس وهاملت عن الخداع والزيف والعدم والموت والحرب والفظاعة والانتقام والخيانة والغيرة. إن الفكرة في شعر نوري الجراح هي الطعنة التي تقوم على استحضار الوعي في القصيدة، وهي ترجع انهيار المعنى في الحياة إلى النوازع البشرية الفظيعة، فالطعنة ليست سقوطا أو عدما، إنما هي مثل الجرح في شعر أدموند جابيس، هي تجدد وتخلق، فالجرح في شعر أدموند جابيس يخلق الإنسان، أو على غرار البرق في فلسفة هيراقليطس، البرق الذي يخلق الكون:

"مضطجعٌ على جنبي،
و
النَّصْلُ
يومِضُ
في
فراغ
الفكرَةِ" (حدائق هاملت ٢٠٠٢).

أو:

"تزعقُ الساعةُ، والضجةُ تخطفُ وتملأ الأذنين
لُبِّي حائرٌ، وجمالُ الفكرة يواريني في ستائرَ خائفة". (طريق دمشق والحديقة الفارسية ٢٠٠٤).

❖

(٢) باب النوم
مفتتح (٣)
"الحبُّ نومٌ قلقٌ".
(نوري الجراح
ديوان كأس سوداء ١٩٩٣)

❖

ليس هنالك من شاعر أفرد مكانا للنوم في شعره كما أفرد له نوري الجراح.

للنوم في شعر نوري الجراح دلالات متنوعة تتشكل على قاعدة المعنى ونقيضه، دلالات مسكونة بتأويلات وتمثيلات مختلفة، تتخذ مغزاها ومعناها من السياق الذي يشكلها: إنه يقظة أزلية ممنوحة من قبل الله كما أنه سبات أبدي، إنه خيال خلاق يتفجر لحظة الشعر ولحظة العشق كما أنه واقع ضروري يستولي علينا ويسلبنا وجودنا، هو انضباط في الجسد وانقلاب عليه، هو مكاشفة ووضوح وظهور وهو غموض ملغز وشائك ومعقد، هو تشكل وتوثب وارتقاء وانفتاح على المخفي، وهو مخفي، هو سفر لا يهدأ في أغوار الروح ومقاومة لما يتعرض له الجسد من كبت وتشويه، وهو امتلاك ما ورائي لكل ما هو عصي على الامتلاك وهو خسران أيضا، هو صحوة خدرة وهو غفوة دائمة، هو قدر الشعر في انبجاسه وتوهجه وحضوره ووجوده، وهو قدر العشق والعاشقين في يومهم وحياتهم ووجودهم وكينونتهم وحضورهم وغيابهم، هو موت رمزي وهو حياة أبدية، إنه تداخل معقد من أفكار ونوازع وأحاسيس:

"الليلُ نومٌ أسودُ،
الليلُ قبلةٌ طائرةٌ،
حطامُ زهرةٍ في أرضٍ
ويدٌ،
تركها الله
في سرير". (القصيدة والقصيدة في المرآة ١٩٩٥)

❖

يظهر النوم في شعر نوري الجراح بوصفه استكشافا لكل ما هو خفي، وتقريبا لكل ما هو بعيد، بل يظهر أحيانا بوصفه مواجهة كينونية مع كل أشكال السلب والاختزال في اليقظة، ويتحدد في بعض القصائد بوصفه مقاربة للذات في بعدها الآخر، أي

## للنوم في شعر الجراح دلالات متنوعة تتشكل على قاعدة المعنى ونقيضه

بعدها الميتافيزيقي، فهو البعد المفارق في الحياة لأنه البعد القريب من الموت، ويرقد في كل حي ما هو غاف أو شبه غاف، وبهذا المعنى لا يكون النوم في شعر نوري الجراح تشخيصا لماهية أو تجسيدا لكينونة معينة، بل معايشة لمعنى ما واحتواء دلاليا للواقعة كرمز، فهو معنى فائض يستمر ليثري وجودنا وكينونتنا، وهو رمز مكشوف في أبجدية معاشة بالحواس ومعززة بالوجود ومجسدة بالشعر، ويتجلى في الكتابة كقوة لها القدرة على مسرحة حركة الواقع، وحركة الحب، إنه كون احتفالي وطقسيٌّ لأنسية الشعر، وكون احتفالي وطقسي يتضمن صياغة وجدية للعالم الأرضي وللحياة وللإنسان:

"أنا النومُ. غَمَرْتُ العذارى في فُرُشِ الليل
لحسابَ الرِّقه. رمقتُ أوّلَ الدلالِ
مَتَّعْتُ قَلبِيَ بالورد
أكوامُهُ عتماتٌ مغبوطةٌ
أكوابٌ.. أكواب.
أنا الليلُ. فَرشَتْ لِيَ الأسرَّةُ
وتقاطرتِ الوسائدُ من الغُرفِ
أجنحةٌ وهُيامٌ.. قمصانُ نومٍ متروكةٌ
والعُرْيُ يَهَبُ النوافذَ أقمارَها.
العُري يطأ أرصفةً بعيدة". (كأس سوداء ١٩٩٣)

❖

النوم في شعر نوري الجراح هو حقيقة مجازية، وحضور ميتافيزيقي يتجاوز بكثير حقيقة واقعه الخاص به، ويتجاوز بعمق فسحته المعنوية، ورأسماله القيمي، إنه سلطة داخل الكينونة، وسلطة داخل الوجود، وقوة تتفاعل مع عناصرها في داخلها، وتمتزج مع عناصر الآخرين، وامتداد خفي يتفاعل مع كل ما هو كائن، ويتفاعل مع كل ما هو ليس بكائن، النوم في شعر نوري الجراح يعيش تضادات متجاذبة وتناقضات وتباينات في وحدة واحدة، ما دام النوم يعيش فينا وبنا وعبرنا، إذن هو مجادلة الجسد مع غرائزه، وهو قدرة الجسد على تحصين نفسه وتطهيره، إنه لغة جسدية محضة، وهو لغة غير جسدية أيضا، إنه إيماءة وتحريض وتفعيل للروح:

"وحياتي، التي هي نومٌ، هي حصانٌ
أهدمُ بمروريَ الشَفافَ الورديَّ
أخلِّصُ جسدي الذي هو ماءٌ وليلٌ".
(طفولة موت ١٩٩٢)

❖

النوم في شعر نوري الجراح علامة على الشعر، ودلالة على الحب، وإيماءة من الحياة، وشبه مع الموت، إنه موقع الاستمرار في الحياة والتحكم بها، وهو انتفاضة روحية لإثراء الجسد وخدمته واستهلاكه، إنه موسيقى الجسد التي تصعد بصورة لا مادية ولا علائقية، إنما بصورة استذكارية واستحضارية للحب، إنه إثراء للكينونة وتوسيع وتعميق لحدودها، إنه إثراء لمعانيها، فهو يتشكل من النفس بوصفه صيرورة محرضة على الحلم والشعر والحب، وبوصفه صيرورة تؤدي إلى توازن الروح في عالم قلق، ولها القدرة على التنوير، وعلى جعل الجسد يتلاشى في الكون ويذوب فيه، إنه الانفتاح الكلي على اللانهائي وسعي إلى معانقة كل ما هو شفاف:

" نَمْ في جُمان الوقت
نَمْ في رُخام المَاء
الموتُ حَمَلَ ثيابي. الموت رفع قوسي
الموتُ دَفَعَ وتَلَقّى نَهْضَةَ المُنحدر.
صرختي تتشقّقُ وسمائي تميد".
(صعود إبريل ١٩٩٥)

(٣) باب المرأة

مفتتح (٤)
"هيـــروديا بيني وبينك يوسف والوردة التائهة"
(بوريس باسترناك)

❖

"أنا يوسفُ المرأةِ التي هَلَكَتْ في حُفرةِ الضَّوءِ
وهي نازلةٌ على سلَّم الحريق".
(نوري الجراح
ديوان حدائق هاملت ٢٠٠٢)

❖

المرأة مطهـر، المرأة إنقـاذ، المرأة رمـز لـه القـدرة على تأنيث العـالم والوجود والكائنات والأشياء المحيطة به، المرأة مرغوبة وممنوعة، المرأة هي الأنوثة الخالدة التي لا يمكن تحققها بالفعل، فتصنعها اللغة من احتمال وإمكان عبر الشعر، شعر المرأة نسق خاص من اللغة المضبوطة والمنحوتة، غير واضحة، لا يمكن التقاطها، لكنها موجودة في اللمسات الصغيرة، والإشارات العابرة، والملاحظات العاطلة عن المعنى الصريح، وهكذا تكتسب قدرتها على استحضار العالم برمته بوجودها. شعر المرأة تجريد لكنه مشبع بغنائية تبلغ نقاوة عالية، شعر طليق، سري، غير ممسوك، يقاوم وهو ينطوي، يغور بشكل لا يقاوم، ولا يستقر، ولكنه يتفجر بوضوح أيضا. ولا يصل نوري الجراح لهذا الكائن الرمز إلا من خلال الفوضى التي تجتذبه، ومن خلال التكثيفات المتعددة في اللغة، وأحيانا من خلال الجنون:

"في وجه المرأةِ الجميلة
بحيرتان
في كلِّ بحيرة أنا". (ديوان الصبي ١٩٨٠)

❖

إن وجود المرأة في شعر نوري الجراح ليس وجودا عاديا أو عابرا، أو وجودا هامشيا، مطلقا، إنه وجود جذري، المرأة ليست حافزا للخيال، بل

أمير نائم وحملة تنتظر
مختارات من شعر
نوري الجراح

اختارها وبوبها وقدم لها
علي بدر



هي الخيال، المرأة لا تكشف عن معناها الأصلي إلا من خلال إضفائها معنى جديدا على الأشياء المألوفة، ومعنى غامضا وملتبسا على الأشياء الواضحة، ومظهرا مجهولا على الأشياء المدركة والمحسوسة ومظهرا لامتناهيا على الأشياء المتناهية، إنها كلمة مألوفة من غير السياق الذي يشحنها، غير أن جذوتها، جذوة صراعها لا تخبو ولا تهدأ إلا حين تتحدد في أطرها الجدلية مع الأشياء ومع العالم، إنها الطاقة اللامتناهية لرموزها، فلحظة ولادة القصيدة هي لحظة ولادتها من العدم:

متى ماتَ كلُّ هؤلاء المبتهجين
والكؤوسُ في أيديهم
وتلك التي هُرِعتْ بقطرةِ النَّبيذِ على قميصها السُّكريِّ
أيُّ سَرير حَصَدَ ابْتسامَتها!" (حدائق هاملت ٢٠٠٢)

❖

يحاول نوري الجراح أن يكمل في جسد المرأة قيما أخرى، أن يعيش في جسدها حياة إيروس الكبير، ولكن بصوفيَّة ووجد، إنه يتجاوز التعري المفضوح والانهماك السطحي نحو الأناقة اللغوية وحساب الحلم وتقديس اللذة، إنه يتجاوز الرضى المتعجرف نحو السعادة المطلقة، ويتخطى الانفعال والعدوانية المكبوتة والهلوسة الجسدية والتي تبرز هذه الأيام بقوة، وبشكل لا شعوري في قصائد الموضة الجنسية، ويتحرك بشكل منضبط نحو رهبانية أكثر صرامة وأخلاق إيروسية حقيقية:

" أعضُّ شفتك الجريحةَ، وأُقَطِّرُ الأزلَ.
الوجودُ يشقى، والألم يضيء أوراق الليل.
هواءٌ طفيفٌ وملون هواءُ النوم ونجومه الخفيفة على السُمرة المستلقية.
يا لحبَّات البنِّ تُنَمِّشُ جسدَ الليل، تكسَّرتْ تحت أسناني،
وعَبقتْ،
يا وردةً متوارية، يا سُرَّةَ الوجودِ المتواري،
أيها الأبدُ
لجائع
انتظرَ، وصارَ له رغيفٌ.." (ديوان طريق دمشق والحديقة الفارسية ٢٠٠٤)

❖

المرأة ليست كتلة واحدة دون صدوع، وبالرغم من الشغف وفورة الحب والافتتان اللاهي بالمرأة، هناك امرأة يوسف والشاعر الرهيب الذي يتخلص بعناد من مزق دامية، إنها البرهان لكنها ليست النفي الداخلي الذي هو رفض للحياة، إنها الجهد المزدوج للخيانة والحب لكنها ليست إشارة للعزلة المجففة، ومع ذلك فهي الندبة، الندبة القديمة التي تنضح سائلا حارقا ومضطرما، وهي الوجود العاري لجرح يتفتح ويصرخ:

"أنا يوسفُ المرأةِ التي هَلَكَتْ في حُفرةِ الضَّوءِ
وهي
نازلةٌ
على
سلَّم
الحريق".(ديوان حدائق هاملت ٢٠٠٢)

❖

(٤) باب العالم
مفتتح (٥)
"إن من لا يحب العالم عليه أن يعلن

عن نفسه"
(لوركا)
❖
"هكذا وجَدْتُ نفسي في ذلك المساء
بين فـتـيـانٍ قَـصّتْ ألسنَتُهُم كلمـاتٍ وكلماتٍ
وهامَ على رَفـيـفِ قلوبهم المعطوبة فراشٌ أبيضُ..
وطَوالَ الّليل كـان الّليلُ يَرتطمُ في الأعالي."
(نوري الجراح
طريق دمشق والحديقة الفارسية)
❖
يعبّر شعر العالم عن نوع من الكوزمية الغامضة (لفظة من الفلسفة الوضعية تعني أن العالم كيان مستقل بذاته) ولا تظهر هذه الكوزمية المتجددة إلا عبر تأمل العالم ومظاهر العالم بشكل مكثف، عندها تبرز الحياة اليومية بقوة، تبرز بكل تشابكها وغموضها وتعقدها، وتكون وظيفة اللغة الشعرية هي صهر العالم وتذويبه في الصورة، أو اللقطة، عند ذاك فقط تنفتح مستويات اللغة الشعرية على مستويات دلالية جديدة، ويتحول العالم من إشارة غامضة ترتبط بشبكة من الإشارات الفاقدة للمعنى إلى إشارات ذات معنى، وتصبح اللغة الشعرية أكثر وضوحا في رسم التفاصيل الحياتية واليومية بشكل بصري، إنها القدرة على تكثيف العالم واختزاله في اللغة عبر السرد والوصف والتقنية الصورية، وتتحول القصيدة أداة تكشف أسرار الحياة، وتتقصى خفايا العالم وألغازه وغموضه:
"لندن أَواسطَ الّليل، وقْتَ يؤوبُ السكّيرونَ إلى مقاعدهم في الأزهار
وتَنْضَحُ الأرضُ بُخاراً رَطْباً" (طريق دمشق والحديقة الفارسية ٢٠٠٤)
أو:
"توقف الباص براكبه النائم
وترك السائق المقود
صعد
بحذائه المطاطي
ونظارته الطبية

## يظهر العالم أحياناً في شعر الشاعر تعبيراً عن قوة غامضة أكثر ضراوة ووحشية وخضوعاً لفكرة الوهم

وتاج المهنة ذي النسر
صعد السلم الدائري
وسكينه بين أسنانه
تلمع في بهوت الضوء. (ديوان مجاراة الصوت ورجل تذكاري ١٩٨٨)

❖

يظهر العالم أحيانا في شعر نوري الجراح تعبيرا عن قوة غامضة، أكثر ضراوة ووحشية وخضوعا لفكرة الوهم، أو الحلم تشده حكاية صغيرة تصنعها تقانة شعرية ومختبر لغوي، ويظهر أحيانا وكأنه عالم فج خاضع لتركيز القوى الحيوية والخطرة، تدفعه على الدوام ضرورة درامية تنبثق بوصفها ضرورة لتعبير متميز عن الحياة برمتها، وعبر هذه الرؤى اللونية والضوء والظل الذي يصنعها تتوهج الصور الهائجة والجارفة: تيار الحياة الكاسح، حضور المدن: لوسيل، دمشق، لندن... لكن جوهر الفن يمتزج مع أتفه الجزئيّات اليومية، ويتعرض إلى النحت، والصياغة، والصرامة في انتقاء المفردات الأكثر حسية، والأكثر يومية، والأكثر عادية، ومن ثم يتم صياغتها في إطار حياتي، مع مجانية ظاهرة في آخر صورة في القصيدة، ولغة استعارية محسوبة دون ثرثرة لغوية، مع قدرة فائقة في الانتقال من لغة استعارية جزئية إلى لغة استعارية كلية:
عمّالُ كأس الحليب، وصفحة الجريمة، واستاد الأحد.
قَدَمُ المليونير وجنازةُ الغريب، والتلويحُ بالقمصان.
فُتحَ البابُ ودخل رئيسُ الوزراء بملابس الصيد.
فُتحَ، مرّة أخرى وأطلّ نَمِرٌ وتوارى

في الغَبَش.
أما الآن، أعني منذ الآن،
وكلّما فُتح بابٌ
سيصطادُ الغبشُ لاعباً جديداً.
(طريق دمشق والحديقة الفارسية ٢٠٠٤)
❖
في شعر العالم يتم استحضار العالم عبر اللغة، وتتحول الملاحظات الأولى، والأفكار الفجة، والرؤى، والإيضاحات، إلى محاولة لسبر العالم وهتك أسراره، فالعين التي تبصر، واليد التي تلمس تتجاوز في الشعر كل ما هو ذهني وتعبر به نحو ما هو تمثيلي، ثم تؤدي في الشعر إلى نوع من المصالحة مع العالم. إن شعر العالم هو نوع من الشغف، شغف واغتباط بالعالم، هو الوصول إلى السعادة البكر بواسطة الانغمار الكلي بكل ما يحيطنا من ناس وأشياء وأدوات وحالات وكلمات يطرحها كل يوم علينا هذا العالم الذي نحيا فيه ونعيش به، وقد عرف نوري الجراح أن يرسم ما يحيط به ببشاشة كافية، فالنفس تمر كفاية عبر الوهم لتتحسس الفرح والشفاء والحب والألم بواقعية غنائية تفوق بكثير تجريديته الرمزية، فالمناظر المدنية المتألقة أكثر قوة وأكثر عذوبة وأكثر حرية في شعره من كل شيء، وهي ليست وليدة كلمات أو آثار ريتسوسية بل هي قادمة من الاحتكاك الخشن بالأشياء:
وأحبُّ هؤلاء الذين أحببت:
العراقيَّ المضاربَ في البورصة، بشعره الخفيف وخطواته الوئيدة
الكويتيَّ المريضَ على النقّالة، وساقَه المعطوبة
الفلسطينيَّ اليافعَ في مدرسة اللغة
اللبنانيَّ الأفّاق وشبكة الأمراء
السوريَّ التائه بحصالته ودموعه
الأردنيَّ العابر
الإماراتيَّ السعيد بقميصه المشجّر.
(طريق دمشق والحديقة الفارسية ٢٠٠٤)
❖

(٥) باب الدهشة

مفتتح (٦)

"الشعر هو دهشة الشاعر بعالم يقع وراء العالم"

(غاستون باشلار)

❖

العطرُ ضَحِكٌ يَتَصَبَّبُ والكؤوسُ تتقاطَرُ.

(نوري الجراح
ديوان طفولة موت ١٩٩٢)

❖

الدهشة في شعر نوري الجراح لا تنتجها المفارقة اللغوية، أو الصور المجازية المتنافرة، أو الصور-الفنطازيا، أو المحاكاة التهكمية، أو الاستعارة والاقتباس وحسب، إنما تأتي أيضا مما يطلق عليه إزرا باوند بتجزئة المعنى Fragmentation of meaning، وهو التأليف composition بين معان متنافرة لتوليد الصورة، فهذا الخيال اللامترابط والبرقي والناتج عن حرية مطلقة يشكل جوهريا نوعا من الاندهاش بعالم مترابط وضروري في الظاهر ومتنافر وحر في حقيقته، وهذا الخيال يؤلف أيضا بين صور تعتمد التصادف الملغز، ويقوم بعملية مجاورة بين معان مختلفة، ويقدم ما هو ملموس عبر الوضوح في العبارة والانفصال عن الاستمرارية التقليدية، والتركيز على فرض علاقات اعتباطية بين ظواهر طبيعية في الحياة، وبناء قيم جديدة شديدة التباين عن القيم القديمة:

"ضحكتُكِ على المنحدر دمُ الصَّيحة،
دَمُ القمر،
ضحكتُك عَدَمٌ فَسيحٌ". (ديوان حدائق هاملت ٢٠٠٢)

❖

الدهشة هي نتاج طبيعي عن التعاقب النوعي في قصائد نوري الجراح، والتعاقب النوعي هو إهمال الجوانب المنطقية في اللغة عن طريق استبدالها بالتعاقب السببي، حيث يعزز هذا الاستبدال الضروري القيم الإيحائية والعناصر التصورية في شعر

نوري الجراح

كأس سوداء

**الدهشة في قصائد الشاعر هي نتاج طبيعي عن التعاقب النوعي الذي هو إهمال الجوانب المنطقية في اللغة**

نوري الجراح ويسندها ويقويها.

يعتمد الإنشاء التوليفي للصور في شعر نوري الجراح على حيوية القيم المستقلة لكل قطعة منفردة، حيث تخلق هذه القطع المبعثرة وعبر هيئتها الخارجية نوعا من الانطباع المفكك، والإطار اللغوي اللا متماسك، ولكنها في الحقيقة تعزز منطق الخيال الإيحائي عند القارئ، وتتحول المجاورة المتغايرة في شعره إلى نوع من المجانسة بين المتناقضات، وعبر استخدام أدوات الربط بين العناصر المتنافرة تتشكل الصور وتتراكم على بعضها، غير أن هذه العناصر المتنافرة والتي تجمعها أدوات ربط نحوية فقط، توحي عبر الروابط اللا سببية والنوعية وعمليات المجاورة الصورية بعلاقات جديدة، غير محدودة، وبصورة متناوبة، وقد تترك فجوات لا يمكن أن يملأها إلا عمل الخيال:

"تفاحُ المطرِ،
شجرتُه متكأُ شخصٍ في ظهيرةٍ
مركزُ دورانِ المنزل.
السماءُ ترسلُ هداياها إلى المنزل
وفي الأثر المديدِ على التراب الأسودِ الطريِّ
المسيرةُ العابثةُ لدودةِ القزّ". (ديوان كأس سوداء ١٩٩٣)

❖

إن الخاصية المتقطعة والغامضة تؤدي في شعر نوري الجراح إلى نوع من الشعر الصوري، وهي قصائد ذات طابع علاجي واضح لمسائل مبهمة في الكون والحياة، وتتشكل هذه القصائد عن طريق تتابع صور متعددة، مشحونة بعناصر ملموسة تتماسك عبر أدوات الربط.

إن العلاقات التركيبية والنحوية على المستوى اللساني تؤدي إلى فرز معان جديدة، وذلك من خلال الانعكاس غير الاستطرادي لتمثيل الحقائق الملموسة والكائنة في الوجود العاري للأشياء، وتؤدي هذه العملية بالضرورة إلى تمثيل صوري جديد لهذه الحقائق، وتؤدي إلى تراكم معان جديدة غير المعاني التي يألفها العلم.

إن الاكتشاف الشعري هو مثل الاكتشاف العلمي يتم عبر اللقاء التصادفي بين الشاعر والأشياء، وإذا كانت النفعية هي التي تمنح الاكتشاف العلمي شرعيته فإن الأثر الجمالي هنا هو الذي يمنح الاكتشاف الشعري شرعيته، فالتأثير الجمالي له طابع علاجي للأرواح التي تبحث عن التناسق في الكون عبر التنافر، والواقع عبر الخيال:

"وجهه صورةٌ لنفسه عن نفسه،
خواتمُ من فضةٍ مسروقة
رَجُلُ الحجراتِ كُلِّها
يتنفس قريباً من أعناقهن
قريباً، قريباً من ارتعاشاتهنَّ الدفيئة
إنه
لصُّ القُبَلِ التي ينفرطُ عِقدُها".
(ديوان الصبي ١٩٨٢)

❖

الدهشة تفتح الواقع على شتى

أبعاد الممكن والمحتمل صوريا، الدهشة في الشعر تجعل من الواقع وهماً ينطوي على جوهر تكويني ومن الصورة قوة لها اتصال وثيق بما هو إنساني خالص، فالغبطة الإنسانية تتفجر عندما يمزج الشعر بين الواقعي والوهمي، وتتأكد التجربة الإنسانية عند إدراك التجانس الكوني في كل ما هو لا متجانس، إن الواقع في الشعر هو إمكانيات صورية مفتوحة على كم غير محدود من الممكنات، ومع ذلك فهو متجانس من ناحية المنظور الجمالي الذي تقترحه القصيدة:

"إنني أعدو على بَلاطاتٍ كبيرةٍ
في مدىً ما قَبْلَ الإدراكِ
أعدو إلى أن يتنبهَ الدِّيكُ
إلى مرور الشَّفرةِ في عُنُقِهِ
حينئذ تستطيلُ البَلاطاتُ، وتميلُ إلى أعلى
رافعةً نافورةَ الصياح". (ديوان مجاراة الصوت ورجل تذكاري ١٩٨٨)

❖

(٦) باب الحب
مفتتح (٧)
"أنتَ موئلٌ، وأنا حبّنا الناقص".
(نوري الجراح
ديوان طريق دمشق والحديقة الفارسية ٢٠٠٤)

❖

تبرز ثيمة الحب في شعر نوري الجراح أشد مرارة ومأساوية وخضوعا من أية ثيمة أخرى. فبالرغم من الانبهار المتسلط والإعجاب الشديد بالحب بوصفه قوة حيوية وخطرة، إلا أن القسوة تظهر بقوة عاتية وفي أكثر تعبيراته الدرامية تميزا. إن التعبير المتخاذل والمازوشي أمام المحبوب يتم بصورة مطردة ودون انقطاع، ولا يظهر بفوارق ظلية مع نبرة الثيمات الأخرى إنما بتباين صارخ وواضح، فيمكننا أن نتلمس تحت النبرة الحزينة والهادئة عواطف هائجة وجارفة، وفي التفاصيل الصغيرة مادة كثيفة وشديدة، وفي الخذلان رؤية هي الأكثر عنفا، ففي هذا المزج الحميمي بين الصفات الإلهية والبشرية، وبين الخصائص الأنثوية والذكرية، وبين السمات البشرية والوحشية، يتفجر تيار كاسح من الصور، وبركان هائج من الانفعالات، وإشعاعات لا تنتشر إلا بوصفها فيضا فيضا من روح معذبة، فيضا من روح يرقد على سطحها أو في أعماقها مفهوم صارم عن الحب بوصفه التهاما للمحبوب، أو ذوبانا به، وفي داخلها مفهوم صارم عن المحبوب بوصفه موجها خفيا لكل شيء في الكون:

" إلهي الذي في البيتِ
كلَّ ليل، في السرير
إلهي الَّذي يوصلني جميلاً
ويُسلمني أمرَهُ ويتركني
نائماً، نائماً". (القصيدة والقصيدة في المرآة ١٩٩٥)

❖

تستند ثيمة الحب في شعر نوري الجراح على الحكاية، وهي ثيمة أقرب إلى الكآبة وأكثر رومانسية لطغيان صوت الشاعر عليها، إنه يصوغها بشكل نستبين منه موضوع الحب المستحيل، أو الحب الممنوع، أو الحب-الموت، إنه يتعقب عبر السرد أثر محبوب غائب: (امرأة أو إله، لا فرق في *شعره*، فهما يتبادلان الأدوار)، بعاطفة شديدة وحزن غامض يؤدي إلى نوع من التطهير المضطرب، غير أننا نصل، وسط هذا العذاب إلى الرغبة المتطرفة التي لا تهدأ، وكأنها روح علوية تفيض وتنتشر. تجربة الحب في شعر نوري الجراح هي تجربة رمزية وجمالية معا، تجربة متفجرة تقود على الدوام إلى عالم ثم تنسف هذا العالم، تقود إلى حضور ثم يزدهر الغياب، مغامرة عابثة تقود إلى الانهيار والجنون والترقب، تجربة تضع العالم في مرحلة احتضار، وتؤرخ لنهاية حلم يجد نفسه معادلا للموت، ومن هنا فإن قصائد الحب عند نوري الجراح هي خيار الحالم الذي يجد نفسه في صراع مع المرأة، وصراع مع الورقة البيضاء، والتي لا تنتج إلا نوعا من الخواء العظيم والحس العدمي الراسخ، فالحب جميل لكنه قصير العمر أيضا، ومن هنا تأتي مأساته:

"القُبْلَةُ أولا، ثم يأتي الحُبُّ
أسرعَ من حركة اليدِ
أبعدَ من رعشةِ الشَّفةِ
أكثرَ شفافيةً مِن الفراشةِ
وأقصرَ عُمراً من النَّحْلَة". (ديوان الصبي ١٩٨٠)

❖

الحب افتتان أيضا، وجمال ونزوع نحو الحياة، مؤصل وغامض. الحب تيار جارف مليء بالأسرار، متوحش ذو ذاكرة غاطسة بحكايات عجيبة وغامضة. التعبير الحاذق في قصائد الحب التي يكتبها نوري الجراح يتلاءم بشكل مدهش مع عاطفة الحب، إنه عابث لكنه شرعي، جميل لكنه غير عادل بالمرة، إنه محتدم وقادر ومنظم يقود إلى شغف غريب بالآخر، وإرادة بمنح الحياة معنى، إنه من الصعب فصله عن نوري الجراح ولكنه لا يزيل الأقنعة، فهو معقد وسعيد وشهواني يستدعي بشكل فاخر كل حياته لا ليظهرها إنما ليخفيها، إنه سعادة شاعر بمجد الحياة وريف الحياة بشكل رائق لكنه واثق من نهايته بشكل مأساوي وحزين. قصيدة الحب مكتوبة بأجمل لغة وتقود على الدوام إلى استسلام لموت تطهيري، الحب تصوف أحيانا يمزج ما هو إلهي بما هو بشري، هو ثمالة وانتهاء، هو صعود وابتداء.

الحب يحول الحياة كل الحياة إلى جمال. الحب له مهمة روحية تعيد اللغة الشعرية إلى غنائيتها وإيقاعها الأصلي، تعيدها إلى سعادتها. الحب واضح ورائق ولكنه مغلق أيضا مثل حجارة:

" حبُّك المنظرُ وما تحرَّك في المنظرِ
الجدارُ اللامعُ، الشرخُ العميقُ.
ومن ثم، حبُّك: الورقةُ خضراءُ وقويّةٌ
يافعةٌ وخضراء. خضراءُ وخفيفةٌ ومتوهِّجة
وخضراءُ في الشرخ.

# المناصرة.. تجربة في التلقي

د. إبراهيم خليل

من الركائز التي يقوم عليها شعر الحداثة الاقتراب من لغة الحياة اليومية، بشرط ألا تقع هذه اللغة في هوة الابتذال الفاضح، والكلام السوقي العامي. خلافا للمعيار الذي كان سائدا في شعر المدرسة الكلاسيكية الجديدة التي تمثلت في قصائد شوقي وحافظ إبراهيم وخليل مطران وغيرهم من كبار الشعراء.

فقد ورث الشعر العربي الفكرة الخاطئة عن القدماء، وهي أن الشاعر كلما ارتفع عن اللفظ المتداول الشائع كان حظه من الجزالة أوْفر، وبالوصف بمتانة السبك وقوة النسج أجدر. وعندما ننظر في شعر شوقي مثلا نجد أكثره يتوخّى فيه أن يكون منسجما مع هذا المعيار، محققا لهذا المقياس، مما جعل كثيرين يجدون صعوبة في قراءته وتذوقه، بل في الاستجابة لما فيه من المشاعر والأحاسيس. فالكلمة الغريبة (الفصيحة) الجزلة تقف عائقا دون تفاعل القارئ مع البيت أو مع مجموعة من الأبيات، فإذا ازداد عدد الكلمات التي تتصف بهذا الوصف، وتنأى عن متناول القارئ، ازدادت صعوبة النص الشعري، وارتفعت الحواجز شامخة بينه وبين القارئ. وقد تنبه الرومانسيون إلى هذا فآثروا استخدام اللفظ المألوف لأنه أقرب طريقا إلى قلب القارئ والسامع، وأكثر تأثيرا في نفسه. ولمّا كان شعراء مدرسة الديوان قد تأثروا بالشعر الرومانسي الذي تمثل في حركة وردزورث وغيره من الغربيين، فقد تخلوا عن اللفظ القاموسي وحاولوا الاقتراب بلغة الشعر من الحياة، وظهر هذا جليا في شعر عبد الرحمن شكري والمازني والعقاد، وفي شعر ميخائيل نعيمة وجبران وسواهما من شعراء المهجر الذين اهتموا باللغة الحيوية التي تثير استجابة القارئ دون النظر في المعاجم أو اللجوء إلى الحواشي والشروح والتعليقات التي يوضّح بها الشعراء عادة ما يستخدمونه من اللفظ الغريب، والمعنى العجيب (١). وعندما كتب يوسف الخال في مجلة (شعر) مقالاته التي جمعها في كتابه " الحداثة في الشعر" رأى أن من واجب الشاعر المعاصر" تفعيل اللغة "(٢) بمعنى أن لا يكون ثمة حاجز بين اللغة من حيث هي وعاء للتجربة الشعرية ومحتواها. وبما أن الشاعر ينشد التأثير في الإنسان المعاصر والتعبير عن قضاياه ومشاعره وإحساساته فإن اللغة الملائمة لذلك هي اللغة التي يسمعها في كل يوم، بل في كل لحظة، ويقرأ بها صحيفته والكتاب الذي يتاح له، ويشاهد بها ما يبث من برامج في الشاشة الصغيرة، ومن قصص وأفلام تعرض على الشاشة الكبيرة. فضلا عما يراه في الإعلانات واللافتات وما إلى ذلك من أشكال التعبير اللغوي التي تمتلئ بها الأجواء من حولنا ومن حول الشاعر والقارئ.




**لغة الشاعر هي التي يسمعها كل يوم وكل لحظة، ويقرأ بها صحيفته والكتاب الذي يتاح له**

وفي الأردن وفلسطين اقترب الشعراء من اللغة الحيوية المستعملة في وسائل الإعلام المسموعة والمقروءة، والنصوص المسرحية، والروائية، والقصصية، والسيناريو، واقتربوا في زمن مبكّر من اللغة الدارجة في شئ غير قليل من الحرص على أن تكون الصلة بين القصيدة والمستوى اللساني الدارج صلة قوية، والمعروف أن مصطفى وهبي التل (عرار) دعا صراحة لنبذ المعجم الكلاسيكي، والتخلي عن البلاغة التقليدية، والإقلاع عن النظم وفقا للطرق التي عرفت في القصيدة الجاهلية والإسلامية(٣)، وكان جريئا في استخدام الكلمة الدارجة مثل: (انكبوا) ومرحبا ويا هلا و(الست) و(الباطية) و(معوّد) و(الزفت) و(الطفارى) و(الخرابيش) و(بلّطوا البحر)، واستخدم كلمات تركية شائعة مثل (دوبارة) وزاد على ذلك بأن جعل من الجملة الشعرية الفصيحة جملة مشاكلة في التركيب لبناء الجملة العامية(٤).

وعلى هذا النحو وجدنا شعرا لعبد المنعم الرفاعي يقترب فيه من اللغة الجديدة التي تنفث تأثيرها في القارئ دونما حاجة إلى الشروح. فهو يستخدم الصبح والشّذى والحسن والسحر والليل والوشاح والورد والنور والسنا والماء العذب القراح والصدى والرياح وغيرها في قصيدة يزف إلينا فيها موقفه من زهرة ذابلة على طريقة الرومانسيين في التبتل بمحاريب الطبيعة الغنّاء والكون العجيب (٥).

وفي شعر عبدالرحيم عمر نجد الاقتراب واضحا من اللغة اليومية التي لا تتضمن كلمة غريبة واحدة، أو لفظة تتطلب من

القارئ التساؤل حول معناها، وإن كانت هذه السهولة في الألفاظ والألفة بينها وبين القارئ لا تعني الإمعان في التبسيط، أو الانزلاق بمستوى الشعر إلى اللغة النثرية. ونلحظ هذا واضحا جدا في شعر فدوى طوقان وتيسير سبول وغيرهما(٦). وعزالدين المناصرة واحد من الشعراء الذين مهدوا السبيل أمام القصيدة الحداثية في الأردن وفلسطين، فاقترب بوضوح من لغة الحياة اليومية، وحاول باقتدار تحرير الكلمة الشعرية من جزالة المعجم الاتباعي.




**أول الغيث**

كانت قد بدأت ظاهرة الاعتماد على المفردة الشعبية الدارجة لإضفاء مسحة من الواقعية على النص في شعره منذ الديوان الأول " يا عنب الخليل" (٧). فقد وجه في قصيدة منه الخطاب إلى مدينته التي سماها حبرون وهي تسمية كنعانية قديمة، فاستخدم كلمة (مرمر الزمان المرّ) :

ومرّمرنا الزمان المر يا حبرون

..................................

سمّيتك عبر ليل الحزن أغنية خليلية

تقول تقول

يا عنب الخليل الحر لا تثمرْ

وإنْ أثمرت كن سماً على الأعداء كنْ علقم.(٨)

فباستخدامه كلمة (مرمرنا) يذكرنا بأغنية شعبية متداولة جدا : " مرمر زماني يا زماني مرمر " وإلى جانب ما استصحبه هذا الاقتباس من إيحاءات عن مضمون الأغنية التي يشكو فيها المغني قسوة الزمن، وما اشتملت عليه من التكرار والتضعيف الصوتي في الأحرف التي تتألف منها الكلمة، وفي ذلك ما فيه من مبالغة في تصوير الإحساس بالمرارة، ذكّرنا أيضا بإيقاع الأغنية الموسيقي. وهذا كله يضع القارئ في أجواء تنمّي الإحساس بالمعنى، وتجعل تفاعله بالتجربة أكثر حرارة. وفي شعر المناصرة يتكرر مثل هذا التوجّه، إذ نجده يحاكي إيقاع الأغاني في قصيدته على الرغم من أنها لا تخرج على أوزان الشعر العربي :

والمغني

كان في المقهى يغني

يا عزيز العين إني

لتراب الشام مشتاق، وفي قلبي جروح

من ترى منكم يبيع الآنَ لي

كبداً دون قروح؟(٩)

فهذا المقطع يجمع في الواقع بين محاكاة الأغاني الشائعة : (يا عزيز عيني.. ونا عايزأروّحْ بلدي) والشعر القديم الذي يقتبس منه جزءاً " كبدا دون قروح". والمناصرة شديد الجرأة في تخليه عن المفردة القاموسية فقد يستعمل (تأتأة) مستفيدا من جرْس الكلمة الموسيقي، ولكن الشئ اللافت حرصه على تضمين القصيدة نسقا غنائيا يذكرنا بالعتابا تارة وبالميجنا تارة أخرى وبمواويل الصعيد في طور ثالثٍ. ومصداق ذلك قوله في واحدة من غرره:

من حبرون الدّلعونا إلى جرارالاسكندرية

من عتابا بني نعيم إلى مواويل الصعيد

أمسك الجمر بملقطي(١٠).

وهو في موضع آخر يتحول بالقصيدة من نسق التفعيلة إلى النظم الذي يقترب به من الأغنية الشعبية :

خشب التفعيلة مبتل

والبرد من البرد" يجوح "

البحر الميت ينطرني

والملح بردْنيّهِ يلــوح(١١)

واللافت أن بعض استعمالاته يذكرنا بأساليب أخرى من التعبير الشعبي. فقد كان من عادة الفلاح إذا انتظر شيئا أن يقطف زهرة أو وردة ثمّ يأخذ في نزع أوراقها واحدة بعد الأخرى وهو يقول - مثلا - تأتي.. لا تأتي.. فإذا قال تأتي عند نزعه الورقة الأخيرة تفاءل بتحقيق ما ينتظر، وإذا صادف أن انتزع الورقة الأخيرة مع قوله لا تأتي، تشاءم وأيقنَ ألا تحقيق لما ينتظر. وغالبا ما كان العشاق يلجأون إلى هذه الطريقة عندما يحيط الشك بقدوم المحبوبة في الموعد المتفق عليه :

تأتي.. قد لا تأتي

مطلوب مني أن أتحمّل

تأتي قد لا تأتي

مطلوب مني ألا أسأل

سأنتّفُ أوراق الوردة حتى

تأتيني الوردة (١٢)

**الأغاني الشعبية :**

ولا يفتأ الشاعر المناصرة يوحي بهذه الأجواء عبر ما يحاكيه أو يقتبسه أو يستوحيه من الأغاني الشعبية، مما يذكرنا بطريقة (لوركا) - الشاعر الإسباني الكبير - عندما كان يهتم بجمع الأغاني الغجرية، فتأثر بها وبموسيقاها أيما تأثر(١٣). وذلك شئ بدا أثره كبيرا عند شعراء آخرين منهم على سبيل المثال: توفيق زيّاد الذي عني هو الآخر بالأدب الشعبي، فأثرت موسيقى الأغاني الفولكلورية في أدائه الموسيقي، وسميح القاسم هو الآخر تأثر بهذه الأغاني في

موسيقاه ، وإلى هؤلاء ينضم الشاعر محمد القيسي، الذي استخدم الأغاني الفولكلورية في شعره كثيرا، واستوحى من بعضها قصائد على النسق الموسيقي المعروف(١٤). وفي واحدة من قصائد المناصرة نجد النظم يعتمد اعتمادا على أغنية هي في الأصل موال شعبي :

مرّتْ.. مرّتْ.. ما مرّتْ
مرّتْ.. ما مرّتْ
مرواد الكحل في العين جرّتْ(١٥)

ويذكّرنا في واحدة أخرى بأغنية شعبية ترددت على كل لسان، وهي الأغنية المعروفة بزريف الطول. فقد استوحى منها إيقاع قصيدة يقترب فيها من بناء الجملة العامية، متجاوزا الحرص على استخدام المفردة، إلى استخدام التركيب النحوي :

أما الخصر، فقد وشته بتوشيح حزام
من أفضل أنواع طيور الشام
الصندل مثلا – والأبنوس السوداني
موزون في دبكتها لظريف الطول
القبة أفياء، وعروقٌ من عنب مجدولٌ (١٦)

فهذا وصف لثوب مطّرز بُعروق ينتظم في جمل تذكرنا بأغنية يعدد فيها المغني صفات المحبوبة، وكلما ذكر صفة من صفاتها استهلها بكلمة (أما) أما العين... وأما الفم... وأما الخد.. وقد استوحى إيقاع أغنية شعبية أخرى تغنيها الجماعة في الأعراس، وهي لا تخلو من حماسة إذ يخاطب فيها المنشدون فتاة الحي، ويذكرونها بما هي فيه من انشغال بجمالها، وزينتها، في حين انهم منشغلون عن هذه الغواية بما يخوضونه من القتال والحرب، يقول المناصرة :

أيا طفلة الحيّ هيا افتحي
فحَمحَمة الخيل سوف تهيجك
هيا افتحي
تباهين بالكحل في جفنكِ الجارحِ
ونحن نباهي بأسيافنا من خشبَ
شجرٌ من كلام الخطبْ :
(يا بنتْ ياللي عَ السطوحْ
طلّي وشوفي فعالنا
وانت غواك كحْلكِ
وحنا غوانا سيوفنا) (١٧)

سلامة التلقي :

وإلى جانب تضمين ما في الأغنية من حماسة شعبية تعبر عن فورة الدم في عروق الشبان وهم يهزجون، وقد اشتعلوا غضبا وثورة، استخدم الشاعر إيقاع الأغنية في




قصيدته، وطوع التفعيلة لأداء شعري يوائم بين العام الذي هو نتاج الوعي الجمعي، والخاص الذي هو نتاج الشاعر وابتكاره. ولأنّ القارئ، بلا ريب، سمع فيما مضى بهذه الأغنية، وهذه الكلمات، فإن استجابته للقصيدة ستكون أكثر قوةً لما تحركه فيه من مشاعر دفينة، وإحساسات عميقة. ومثل هذا الأثر الذي تركته فينا الأغنية تتركه فينا كلمة (ميجنا) وهي أيضا تستحضر نوعا من الأغاني الدارجة التي تستدعي في العادة عند الاستماع إليها بعض الأحاسيس المؤلمة عن الفراق والبعد والحنين إلى الرجوع :

أزرع نخلا في الساحات
يا ميجنا..
يا ميجنا
دومي (١٨)

وقد رأينا محاكاة المناصرة للأغنية الشعبية تتكرر في غير مكان وفي غير قصيدة، ومن ذلك قصيدة له بعنوان (يا هلي) وهو عنوان يذكرنا بأغنية بدوية تبدأ كل أبياتها بكلمة يا هلي. ولم يكتف الشاعر بالعنوان ولكنه ضمّن القصيدة ما يمكن أن يعد تعبيرا واضحا عن محتوى الأغنية وما فيها من الترديد الموسيقي العذب :

يا هلي يزحف الرمل نحو المدينة يأكل منا العظام
يا هلي يا اخضرار الحقول التي لا تنام
يا هلي عبق النعنع الحجري على الفجر يحمل منكم سلام
يا هلي وثلوج الشتا (شلّت) شجر الحب في
معمعان الزمان الرديء
يا هلي تتساقط منا ثمار الكلام
قبلوا نحو باب الخليل،
يا هلي
شملوا باتجاه بحار الجليل، يا هلي
يا هلي يا هلي يا هلي. (١٩)

في الجزء المقتبس من هذه القصيدة يلاحظ القارئ تكرار الشاعر لكلمة ياهلي ولا سيما في البيت الأخير، فكأنه وصل إلى قفلة الأغنية، وأشعر السامع، والقارئ، بالختام، وهذا الأسلوب الإيقاعي هو أسلوب الأغاني نقله الشاعر إلى القصيدة نقلا. وأما تعبيراته قبّلوا وشمّلوا فتعبيران من اللغة الدارجة ،يكثر استعمالهما في الأغاني الفلسطينية ، سيما بارتباطهما بكل من الخليل التي تقع في الجنوب والجليل الذي يقع في الشمال. علاوة على أن الشاعر استغل ما في الكلمتين خليل وجليل من تجانس صوتي يزيد من الإحساس بشعرية الوزن. ولجأ الشاعر إلى طريقة في النداء لا تكون إلا في الدارجة وذلك قوله : " يا اخضرار الحقول " وتلاعب الشاعر أيضا بتكرار كلمات ذات توازن موسيقي منها " ثمار " وبحار "،

أمـا ذكـره للنعنع وشـجـر الحب والثلج والزمـان الردئ والقطف من شجـر الكلام، فـصـور بديعـة الغـاية منهـا أن ترتقي بالقصيدة عن مستوى الأغنية الدارجة التي أوحت بالنص.

وفيما يأتي مقطع من إحدى قصائده هو – بلا ريب – محاكاة لبعض البكائيات التي تعبر عن صورة مـألوفة في حياة الشـعب الفلسطيني الذي ينتـمي إليـه الشاعر :

ألا يا هلا
يا هلا بحبيبي
حبيبي.. حبيبي
وضمته ضمّته حتى البكاء
واسترد صباه، وقبلها، شدها
والحنوّ استردّ صباه البعيد:
(دزّتلو مكتوب
طوّلْ وما جاني يمّا
طوّلْ وما جاني). (٢٠)

فالأبيات الأولى قد تكون أبياتا شعرية عادية مما هو مألوف من فن القول، لكنّ الثلاثة الأخيرة، فضلا عما فيها من الكلمات الدارجة، هي جزءٌ من أغنية شعبية تتحدث عن الفراق، والتوق للرجوع والعودة. وهذا هاجس الشاعر في أكثر قصائده. وينبغي أن نتنبه إلى شئ مهم وهو أن الشاعر لم يكتف في هذا – الشاهد شأنه في ذلك شأن الشواهد السابقة – باقتباس محتوى الأغنية الوجداني، ولكنه أيضا نسج قصيدته على منوال المغني، فجاءت قصيدة ذات جرْس موسيقي شعبي معروف، وفي ذلك ما فيه من عون للقارئ على التلقي، لذا لا نستهجن أن يصف أحد الأشخاص ممن يتكلمون في شعر المناصرة من وراء قناع بأن شعره " أغاني الجفرا" و" ظريف الطول " و"أوف مشعل ":

سأطعّم أطفالي بأغاني (الجفرا) و(ظريف الطول)
حتى لا يضبطني (مشعل) منكسراً محْنيّ الرأس
في هذا المنفى المشلول. (٢١)

خلاصة القول : أن المناصرة بما استخدمه من المفردات العامية الدارجة، وما اقتدر عليه من محاكاة التركيب العامي في العبارة، وما استوحاه من موسيقى عرفت بها الأغاني الشعبية الدارجة على كل لسان، نجح في تحرير الشعر من المعجم الاتباعي، واقترب خطوة أكبر من اللغة الحيوية، لغة الحياة، وبذلك تحقق لشعره ما هو في حاجة إليه من الوضوح، والسلاسة، والرشاقة التي تضمن له – عند القارئ – حسن التلقي.




**الهوامش :**

١- إبراهيم خليل : مدخل إلى دراسة الشعر العربي الحديث، دار المسيرة، بيروت، ط١، ٢٠٠٣، ص١١٩.

٢- يوسف الخال : الحداثة في الشعر، دار الطليعة، بيروت، ط١، ١٩٧٨، ص ٩٠. وانظر: إبراهيم خليل، تجمع مجلة شعر والنقد الأدبي الحديث، مجلة علامات في النقد، مج ١٤، ج ٥٣، أيلول ٢٠٠٤، ص ٢٥٩.

٣- انظر قوله:

دعني بربِّ السكاكي من بلاغته وقوله : مقتضى حال وإنشاءُ
أما فراهيد فاسْتغفر لصاحبهاوقوله من عيوب الشعر إقواءُ
فجيّد الشعر في الأقلام موهبةٌورائع النظم كالتنزيل إيحاءُ

عشيات وادي اليابس، تحقيق : زياد الزعبي، دائرة الثقافة والفنون، عمان، ط١، ١٩٨٢، ص ٩٢.

٤- إبراهيم خليل : فصول في الأدب الأردني ونقده، وزارة الثقافة، عمان، ط١، ١٩٩١، ص٧٢-٧٤.

٥- انظر شعر عبد المنعم الرفاعي، تحقيق إبراهيم الكوفحي، عمان، ط١، ٢٠٠٣، ص ٤٩.

٦- انظر ما كتبناه عن تيسير سبول وشعره في : موسيقى الألفاظ ودلالاتها، مجلة دراسات، الجامعة الأردنية، عمان، مج ٣٠، ع ٣، سنة ٢٠٠٣، ص٥٣٣-٥٤٧.

٧- صدرت الطبعة الأولى من الديوان سنة ١٩٧٠ عن دار العودة ببيروت.

٨- عز الدين المناصرة : يا عنب الخليل، ص ١٥، والأعمال الشعرية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ط١، ١٩٩٤، ص٩.

٩- السابق، ص ٣٢.

١٠- السابق، ص٣٩.

١١- السابق، ص ٤١ .

١٢- السابق، ص ٧٨ وانظر ص٢٣٦.

١٣- انظر ما كتبناه عن لوركا في : ظلال وأصداء أندلسية في الأدب المعاصر، اتحاد الكتاب العرب، دمشق، ط١، ٢٠٠٠، ص ٣٧-٥٢.

١٤- إبراهيم خليل : تأثير لوركا في شعرمحمد القيسي، علامات في النقد، مج ١٠، جـ ٤٠، حزيران ٢٠٠١، ص٣٧٧-٤٠٠.

١٥- المناصرة : السابق، ص ٩٤.

١٦- السابق، ص ١٠٥.

١٧- السابق، ص ١١٣.

١٨- السابق، ص ٢٢٤ ٢٢٥.

١٩- السابق، ص ٢٠٨.

٢٠- السابق، ص ٣٣٢.

٢١- السابق، ص ٥٥٠ .

# أتوبيا الكتّاب في رواية أفريقستان[1]

د. محمود طرشونة

أصدر الكاتب عبد الجبار العش روايته الثانية بعنوان "أفريقستان" (تونس ٢٠٠٢) بعد روايته الأولى "وقائع المدينة الغربية" (تونس ٢٠٠١) ومجموعته الشعرية "جلّنار" (١٩٩٧)، فبدأت قدمه في الرسوخ في دنيا الكتابة الأدبية. وقد اختار التميّز بخصائص في السرد تقوم على العجيب والصور السريالية غير المقطوعة عن الواقع المحلي والإفريقي عموماً كما اختار نقل الأحداث بضمير المتكلم ليفسح المجال لعديد التداعيات.

### ١- الرواية بضمير المتكلّم

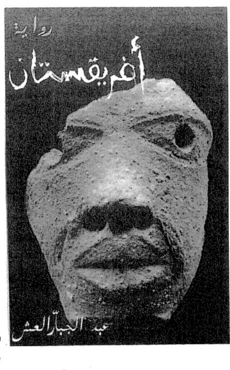
الراوي غسان يُذكر اسمه على لسان غيره كما تُذكر مهنته: صحافي كلفه رئيس تحرير جريدة ايطالية بإعداد تحقيق عن أوضاع بعض البلدان الإفريقية.

ولذلك اتخذ النص منذ البداية منحى التقرير الناتج عن بحث ميداني. لكن المتكلم غير عادي، هو ليس مجرد راو يروي ما رأى بل هو رئيٌّ يصف ما لا تراه بقية العيون، وقد اكتسب هذه القدرة إثر عملية جراحية تجريبية اجريت له في باكستان لمعالجة مرض في عينيه كان من الممكن أن يقود مباشرة إلى العمى. وبفضل تجارب طبيب باحث تحول بصره إلى الضد تماماً فصار يرى عبر الجدران وعبر المسافات البعيدة دون أن يُرى. وقد مكنته هذه الطاقة البصرية الخارقة من رؤية أعاجيب من الواقع الإفريقي البائس.

ولو بحثنا عن رمزية هذه الطاقة لأمكن تأويلها بالوعي. فالعيون العادية ترى الظاهر من الأشياء بينما عين الوعي ترى عمقها وباطنها الخفيّ. وهو أمر لا يتسنى إلاّ للمثقف الواعي الذي لا يكتفي بنقل الصور والأوضاع بل يعمد إلى تحليلها والمساهمة في انتاج معناها.

فالحرب الأهلية مثلاً في راوندا بين قبيلتي التوتسي والهوتو لا يرى منها المشاهد العادي غير صورة الدمار والقتلى، ويكتفي بما يقال له إنه نزاع عرقي في بلد متخلف. لكن الرائي الواعي يغوص في تحليل اسبابها الحقيقية التي تعود أساساً إلى تهاون حكامها بأرواح شعوبهم وسوء تصرفهم في ثرواتها الطبيعية والتفريط فيها لفائدة المستثمرين الأجانب وتهريب الثروة الوطنية إلى خارج البلاد بما يخدم مصالحهم الشخصية على حساب ضمان العيش الكريم لمواطنيهم. وقد امتزجت الصور والأفكار في بعض المشاهد على هذه الصورة:

"نُهبت المحال التجارية وخُرّبت المرافق العامة، وسقط أكثر من خمسمائة الف قتيل (في راوندة) على مدى سنوات، ومن بين الأموات مائة وأربعون ألف طفل وقع تجنيدهم قسراً. فصار معظم الأحياء لاجئين على حدود المنطقة. وانتشرت الأوبئة. جراء مكوث الجثث في العراء مدة طويلة، بينما كان رأس الرؤوس يهرّب الأموال إلى خارج البلاد مفرطاً في حقوق استغلال ثروات البلاد للشركات الأجنبية. وكانت آخر صفقاته التوسط في عملية نقل من بقي من يهود الفلاشا إلى فلسطين المحتلة"(ص ١٧٣).



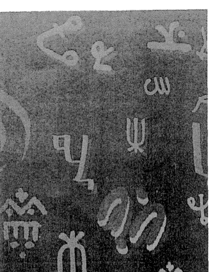

إلاّ أن لهذا الوعي عواقب مؤلمة بالنسبة إلى الانسان الواعي الذي يمكّنه وعيه من إدراك الظواهر، والموجع في الأمر ليست الظواهر فتلك في متناول كل متفرج سلبي يراها على شاشة تلفزته في بيته مطمئن البال محاطاً بأفراد أسرته في رفاه لذيذ. فهي بالنسبة اليه فرجة كغيرها من أفلام العنف والسطو والعدوان، الفارق الوحيد أن الأولى منقولة من أرض حدوثها والثانية مصورة في استوديو مجهز بجميع اجهزة التمويه والتركيب. أما ما وراء الظواهر فلا يدركه غير "ذي عقل يشقى في النعيم بعقله" كما يقول أبو الطيب المتنبي، فيضطر إلى تحمل تبعات وعيه ويشقى بها خاصة عندما يشعر بالعجز عن الفعل فيها. فهي لا تتجاوز بصره ولا عقله لكن تتجاوز قدرته على التأثير في مجراها بحكم وضعه ومحدودية هامش تصرفه. ولا تسعفه حتى ذاكرته بالنسيان لأن ما ينتقش فيها يثبت بالدم والألم فلا يمّحي، فيحمل وزر الواقع كما حمل وزر التاريخ في أحقابه المظلمة. يقول السارد: "ألم تكن علاقتي بالأشياء والكائنات علاقة حوار وصراع وعطاء وحيرة؟ والآن صرتُ غريباً عن عالمي، وحيداً في العوالم التي تكتشفها عيناي اللعينتان .. ألا يعني هذا وجود حدود لا مرئية، إن تخطتها العين أو الحواس عموماً تستحيل الحياة إثرها إلى ملهاة عذاب، أكاد أقول إلى فردوس في الجحيم" (ص ١٠٣).

"أهذا هو ثمن أن نكتشف ونتكشف، وأن نبحر إلى ما وراء حقيقة الأشياء والأسماء؟ اليوم صرت غير قادر على العودة إلى الوراء، ملاذي الوحيد أن أصير أعمى. الظلام التام أو دوّامة اللامعقول." (ص ١٠٣)

عند ذلك يشرع في البحث عن حل ويتساءل: "فهل من طريق ثالث، فسحة أو موطىء قدم بين الوهم والحقيقة، بين الجهل القاتل والمعرفة المسممة؟"

وكأنه يجده في الحلم بمدينة فاضلة في جزيرة نائية. فيذكّر بمدن فاضلة اخرى تخيلها أحد فلاسفة اليونان، أفلاطون، أو أحد المفكرين المسلمين، الفارابي، ويبين نقائص التصورين، ثم يقدم مع صديقته ميريام تصوراً آخر لمدينة فاضلة يعول فيها المتساكنون على أنفسهم فيستنبطون وسائل عيشهم مستغنين عن الأدوات الحضارية ومحافظين على البيئة وغير ذلك.

لكن ما أيسر الحلم وما أعسر الإنجاز!



**٢- الجمع بين الشعر والنثر**

إن الكاتب شاعر بل بدأ حياته الأدبية بقول الشعر فنشر منذ سنة ١٩٨٨ شريطاً (كاسيت) اتبعه بمجموعة شعرية سنة ١٩٩٧.

والرواية شكل أدبي مفتوح قابل لاحتواء مختلف الأجناس الأدبية ومنها الشعر. بعض هذا الشعر واضح نسبياً وبعضه الآخر غير قابل للقراءة لأنه مكتوب بأحرف عربية لا محالة لكن بألفاظ من إحدى اللغات الإفريقية. فجاء مبهماً في شكل أغنية تغنيها ميريام ووعدت بشرح مضمونها في لغة يفهمها السارد.

وبذلك نفهم اهداء روايته إلى الفنانة الإفريقية ميريام ماكيبا. وهي تشترك مع دليلته وصديقته ميريام في الاسم وفي التغني بجمال افريقيا والالتزام ببعض قضاياها.

وقد أهدى الرواية ايضاً إلى المناضل الكبير نيلسون مانديلا. وهو الذي تحمل عذاب السجن عشرات السنين من أجل حرية وطنه جنوب افريقيا ووضع حد للتمييز العنصري الذي كان يقمع السكان الأصليين من السود.

كما أهدى الكتاب إلى أحمد فؤاد نجم الشاعر المصري الذي استحوذ سنوات طويلة على إعجاب الكثير من الطلبة في سنوات الجمر والذي عُرف بتشهيره بجميع اصناف الاستبداد. فالإهداء إذن عتبة مهمة من عتبات النص تنير بعض جوانبه.

إلاّ أنه يوجد فارق كبير بين شعر أحمد فؤاد نجم والشعر الذي وضعه الكاتب. فالأول واضح المعنى، سلس، يحفظ ويردد في المحافل الأدبية والسياسية بيسر.

أما الثاني فقد بُني على جملة كبيرة من أسماء الأعلام، يكاد لا يخلو أي بيت منه من اسم إله من آلهة الفراعنة والأفارقة مما اضطر الكاتب إلى تخصيص هوامش في آخر الكتاب للتعريف ببعضها والتنصيص على أن هذا الكلام هو في الحقيقة "نشيد البعث" من الفصل الثاني والأربعين من "كتاب الموتى" الذي يضبط عقيدة الفراعنة في الموت والبعث. (ص١٠٩)

**٣- البعد الثقافي**

وبهذا النشيد وغيره من الأحداث التاريخية في إفريقيا والأساطير اليونانية الكثيرة وآلهة الفراعنة تكتسب الرواية بعداً ثقافياً ثابتاً لا تخلو منه أية رواية يريد كاتبها تجاوز العادي من الأحداث والصور والمواجد وتدعو قارئها إلى التأمل وتلقنه معارف مفيدة.

إلاّ أن الإشكال يتعلق بطريقة توظيف هذه المعارف. فالاكتفاء بسردها وتلقينها بأسلوب تقريري جاف يجني على الفنّ الروائي ويجعله ينحرف عن غايته الجمالية. والكاتب واع بهذا المزلق إذ عبر عنه في أحد الحوارات بين السارد وميريام تقول فيه الصديقة الإفريقية: "فإبداعنا كما تعلم لن يكون من اجل الدعاية والتلقين" (ص ١٣٥).

لذلك نتساءل إلى أي مدى عمل الكاتب بهذه الوصية الموجهة اليه هو في المقام الأول. فكأنه شعر أن القصد إلى البعد الثقافي لا يخلو من الايقاع في فخ التلقين فسعى إلى تلافيه لكن دون جدوى. ففي أحيان كثيرة نشعر أننا امام مدرس قام بتوثيق معلوماته ورجع إلى كتب عديدة عن عقائد الفراعنة وتاريخ الأفارقة والأساطير اليونانية وأراد توظيفها لكن صعب عليه أمر التوظيف الفني فاكتفى بإقحامها داخل السرد وهو لا يدري أنه بذلك يقتل الفن ويجني على الرواية. فالكاتب ممزق بين الرغبة في الامتاع والرغبة في الإفادة. وعز عليه أن يكون امتاع بلا إفادة كما عز عليه أن يسقط معارف كثيرة جمعها لتكون إحدى مواد نصه. فبقي معلقاً بين الأمرين. ولم تشفع له الهوامش التي ذيل بها الرواية لتدقيق بعض التواريخ أو التعريف ببعض الأعلام. فذلك ليس من شأن الرواية بل هي مهمة الباحث والناقد والمدرس، ومن شأنها أن تحدث تقطعاً في تقبل النص الفني.

# كيمياء القهر

## قراءة في مجموعة يوسف القعيد القصصيّة «البكاء المستحيل»

العادل خضر- تونس

أتعشّى مع نيكول ومع أدوم. نيكول تتكلّم عن نحّات تعرفه هي، إنسان ذي شهرة ونبوغ. النّحّات يعمل في محرف كبير جدًّا، يعمل وحوله أطفال. كلّ أطفال الحارة أصدقاؤه. ذات يوم كلّفته البلديّة بأن ينحت حصانا كبيرا لإحدى ساحات المدينة. جاءت شاحنة بكتلة الغرانيت العملاقة. بدأ النّحّات يعمل على الغرانيت وهو يعتلي سلّما. كان الأطفال ينظرون إليه وهو منهمك في العمل. في العطلة انطلق الأطفال نحو الجبال أو البحر. لمّا رجعوا أراهم النّحّات الحصان الّذي كان أتمّه. فسأله أحد الأطفال بعينين مفتوحتين جيّدا:

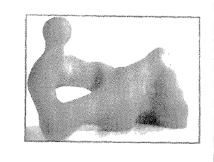
- ولكن، كيف عرفت أنّ داخل تلك الصّخرة حصانا؟

إدواردو غاليانو(❖❖): السّلطة كالكمان: أخذ باليسرى وعزف باليمنى(❖❖❖)

❖❖❖

ليس قصدي من إيراد هذه الفقرة من نصّ غاليانو أن أحدّثكم عن الصّخور الّتي تسكن فيها الوحوش وتتوارى كما ظنّ الصّبيّ حين خال أنّ الحصان كان مختفيا في الصّخر وأنّ النّحّات قد كان عارفا بمخبئه قبل أن يخرجه منه ويخلّصه من سجنه، وإنّما قصدي منها هو أن أتجنّب مسلكا في قراءة الأعمال الأدبيّة، الشّعريّة منها والقصصيّة، قد شاع وانتشر دون أن نقدّر حقّ التّقدير ما يتضمّنه من خلفيات إيديولوجيّة. فما زلنا نعتقد إلى اليوم أنّ النّاقد مطالب - وهو يعالج النّصوص والأعمال الأدبيّة بمختلف أنواعها - بأن يفسّر للقرّاء ما خفي بين السّطور ودقّ عن النّظر، وأنّ مهمّته الكبرى هي أن يوقظ، كالنّحّات في مثالنا، نصّا آخر ثاويا، نائما، متدثّرا، متخفّيا وراء النّصّ الظّاهر، المبذول للعيون القارئة. لكأنّه قد أوكلت إليه (أي النّاقد) مسؤوليّة إخراج المارد من قمقمه وإيقاظ الجميلة النّائمة من سباتها الطّويل؟ ولكن لو جارينا هذا التّصوّر، وافترضنا أنّ هذا النّصّ الخفيّ الصّامت موجود فعلا، فإنّنا في كلّ الأحوال سنواجه معضلة لا يمكن مداورتها. فأيّ لسان نعير هذا النّصّ لينطق؟ لسان المؤلّف أم لسان القارئ؟ وإن نطق وخرج كما يقال في البلاغة من خفيّ إلى جليّ فمن كاتبه: المؤلّف أم القارئ؟

يذكّرني هذا التّصوّر الإثنينيّ المزدوج بالنّصوص الحمّالة الوجوه. ولعلّ نصوص الأدب بأنواعها المختلفة من هذه الطّينة، وإلاّ انتفت عنها في بعض الفرضيات الجماليّة صفة الأدبيّة. فالنّصّ الأدبي فوضى من المعاني، وكلّما قلّبنا النّظر تولّدت فيه معان ومعان أخر. فلسان الأدب في التّصوّر الإثنينيّ كلسان الأفعى. فهو مثلها مشقوق تنطق نصوصه بلسانين: لسان أوّل يقول به المؤلّف شيئا باديا للعيان، ولسان ثان يعني به شيئا آخر لا يدرك أسراره إلاّ أولئك القرّاء ممّن تعوّد كشف حجب المعنى وهتك أستاره والغوص بعيدا لبلوغ حقيقة قابعة في قرار عميق.



يوسف القعيد

البكاء المستحيل

قصص

إنّ هذا التّصوّر في نظري غنوصيّ، أو يستمدّ من الغنوص فرضيّاته. وهو في الوقت نفسه تصوّر "أرستقراطي" خطير لأنّه يقسّم القرّاء إلى فئتين متفاوتتين في درجات العرفان: واحدة تعرف الظّاهر فقط، وأخرى تعرف الظّاهر وما وراء الظّاهر وما تحته، وما فوقه... وهي لاطّلاعها على جهات المعنى السّتّ ومعرفتها بطبقاته الجيولوجيّة تحتكر الحقيقة وتهيمن عليها وتفرضها باسم معرفة متفوّقة وسرّيّة.

إلى كلّ من يمارس هذا النّوع من القراءة ويسلك هذا المسلك ويعتبر المعنى سرّا مكنونا لا يقف عليه إلاّ العارفون بلغة السّرّ والألغاز نقول: النّصّ منذ عهد الطّباعة مشاع يقرأ سرّا وجهرا. وقد فقد الأدب سحره منذ زمن طويل، تماما كالعالم الذي انفكّت عنه الطّلاسم الآسرة، وتبخّرت كلّ الأساطير التي تجعل أدبا أرقى من أدب، وشعرا أجود من شعر، وفنّا أجمل من فنّ. فليست آداب اليوم بحثا عن طرق جديدة لمحاكاة العالم وتمثيله أو برقشته وتجميله وتنميقه بزينة تخلب الألباب كما كان حال الكتابة الأدبيّة الكلاسيكيّة في عصور تاريخنا الوسطى، وإنّما هي اليوم تجارب ومخابر تجريب، وكشف واستكشاف لطرق جديدة بغية فهم العالم وتأويله والتّعبير عنه أو ابتداعه بوسائل مستحدثة في الأداء الأدبي. فأدب هذا الزّمان لا يبحث عن مضامين جديدة، لأنّ المعنى ليس معطى جاهزا ولا هو بملقى على قارعة الطّريق كما كان يتصوّر الجاحظ، وإنّما أضحى يتشكّل متزامنا مع تشكّل وسائل التّعبير والأداء. وبعبارة أخرى صار إشكال الأدب، منذ ظهور الرّواية الجديدة في مملكة الخيال القصصي، والموجة الجديدة في عالم السّينما، وفلسفات اللّغة الحديثة بجميع مدارسها، تفكيرا لا يني في طرائق الإبلاغ لا في المضامين المبلّغة.

في هذا المنعطف الفكري والأدبي العالمي الذي جاراه فقط كبار المبدعين العرب، ولم يتمكّن من تفهّمه أنصار مقولة الالتزام الإيديولوجي لأسباب تطول مناقشتها، ننزّل أعمال يوسف القعيد الرّوائيّة والقصصيّة. وهي أعمال تحرج قارئها وتفرض عليه أن يعاملها بجماليّة جديدة لأنّها تعرض له جوانب في العالم لم يعد من الممكن تبليغها بلغة المويلحي ولا بفصاحة طه حسين، ولا ببلاغة تيمور. فعالم أولئك الرّوّاد مطمئنّ، وقد تمكّنوا من ترويضه بلغة معقّمة لم تخالطها لغة الواقع المصري المضطرم بتناقضاته الصّارخة، المتوتّرة،

الحبلى بالتّاريخ، إلاّ في أعمال يحيى حقّي و جانب مهمّ من روايات نجيب محفوظ والكثير من أقاصيص يوسف إدريس القصيرة.

ولسنا نقصد من المسألة اللّغويّة جانبها الأدواتيّ وخلفيتها الحضاريّة وما أثارته في نظري من قضايا مبتذلة وعديمة الفائدة: في أيّ لغة نبدع؟ أبالفصحى، أم بالعاميّة، أم باللّغة الوسطى المهذّبة؟ إنّما المسألة جماليّة صرف. فالاختيار اللّغوي دليل على اختيار جمالي قبل كلّ شيء، أي اختيار البلاغة التي تمكّن المؤلّف من أداء طرقه الخاصّة في التّعبير والنّظر.

ولعلّ ذلك الجيل الطّلائعيّ من كتّاب القصّة القصيرة بمصر، ذلك الجيل الذي انتظم في البداية في سلك مجلّة جاليري ٦٨ قد فهم المسألة على هذا النّحو. إنّه جيل الرّفض والبحث و" تعرية مظاهر الاغتراب " كما تقول د. خالدة سعيدة في تعريفها بهذا الجيل. أمّا مظاهر الرّفض فهي إيديولوجية جمالية «فقد رفضوا النّتاج القصصيّ السّابق لهم، كما رفضوا التّلمذ على الغرب والكتّاب الرّوس على حدّ سواء. رفضوا المفهوم الشّائع للواقعيّة والالتزام، وعبّروا عن ازدرائهم للنّزعة التّعليميّة والتماس التّسلية في القصّة وما يرتبط بالتّسلية من تشويق وعقدة، قطعوا الخيط الزّمني الذي ينتظم الأحداث فتخلّوا إلى حدّ بعيد عن السّرد. فهم لا يرون أنّ الواقع يتحرّك بموجب تسلسل زمني خيطيّ، بل يمكن أن تكون هناك حادثة تفجّر مجموعة من الخيوط، تتقاطع تتداخل أو تتوالى. والواقع أنّ افتراض التّسلسل الخيطيّ للأحداث تبسيط يفضي إلى الاصطناع والقسر... وأمّا مظاهر البحث فتتجلّى في وظيفة الكتابة. فهذه الجماعة تسعى إلى إبراز القشرة الاجتماعيّة (العائليّة والقانونيّة والمدنيّة والاقتصاديّة) في علائقها الجدلية مع الخلفية الأسطورية والبيولوجية للإنسان. إنّهم يسلّطون الضّوء على خطوط الواقع المتداخلة من أجل تعرية تناقضاته وتشخيص الاغتراب الإنساني. إنّهم يقشّرون سطحه المتكلّس الذي يخنق الحياة الحارّة في الدّاخل. وتبدو هذه الحياة الحارّة من طبيعة أسطوريّة - بيولوجيّة، علاقتها بالواقع الرّسمي الظّاهر علاقة صراع. ويمكن القول إنّ هذه الحياة الحارّة الحرّة هي اللاّوعي الجماعي.

رغم أنّي أتّفق في نقاط كثيرة مع ما جاء في كلام د. خالدة سعيد حين ذهبت أنّ الرّفض عند جيل السّتّينيات هو بالدّرجة الأولى رفض جماليّ فإنّني أخالفها في اعتبارها أنّ البحث هو تعرية للواقع، وتقشير لسطحه بغية بلوغ قاعه الأسطوري وداخله الحارّ الحيّ. فهذا التّصوّر الإثنينيّ للواقع يعبّر في نظرنا عن تصوّر النّاقدة المخصوص للواقع مطلقا ولا يفصح بالضّرورة عن تصوّر كتّاب القصّة القصيرة بمصر.

وفي الحقيقة لا يتّخذ البحث عند جيل القعيد صورة تعرية للواقع، وإنّما هو بحث عن بلاغة جديدة تكون قادرة على صياغة تصوّراته الفكرية والتّعبير عن رؤيته للواقع، لأنّ النّتيجة المترتّبة عن التّعرية والتّقشير هي انقلاب الكتابة القصصية إلى انعكاس فجّ للواقع ومحاكاة له بغية استنساخه. وهذا أمر مستحيل ووهم قد بخّرته علوم اللّسان منذ زمان، لأنّ اللّغة هي قبل كلّ شيء وسيلة تبليغ، لا أداة تصوير. وهي لا تؤثّر في الواقع ولا حول لها فيه ولا قوّة، ولكنّها في المقابل تحملنا (أعني المتكلّمين بها) على رؤية الواقع في شكل علامات لغويّة فارغة يملؤها كلّ متخاطب، متكلّما كان أم قارئا، بما يعرفه من تجربته الخاصّة ومغامرته في واقعه المعيش.

إذا اعتبرنا أنّ يوسف القعيد ينتمي إلى جيل الغيطاني والخرّاط، وصنع الله إبراهيم، وإبراهيم أصلان ويحيى الطّاهر عبد الله وغيرهم من المبدعين، فإنّ مسلك القراءة الإثنينيّة ينبغي تجنّبه. فبدل أن نعتبر نصّ هذا الجيل مزدوجا له ظاهر، وباطن مفارق في دلالته لظاهره، تماما كالواقع الذي يعرّيه ويعبّر عنه، يتعيّن علينا أن ننظر إلى هذا النّصّ على أنّه تجربة بحث عن كتابة قصصيّة لا شرقيّة ولا غربيّة ولا تكون معلّبة في وصفة جاهزة وموروثة. ولعلّ هذا ما يمكن أن نفسّر به التّنوّع الشّديد في أساليب الكتابة القصصيّة عند هذا الجيل. وهذا التّنوّع نفسه هو الذي خلق حساسيّة جديدة في الإبداع القصصي العربي الحديث، وفرض على الكتابة السّردية أن يكون إشكالها الأوّل بحثا في آليات التّعبير وأشكال المضامين وتجديدا في طرائق النّظر وأساليب التّخييل، حتّى يكون ذلك عنوان حداثتها.

إذا كان الإبداع على هذه الشّكيلة لدى هذا الجيل الطّلائعي، فإنّ قراءتنا لإبداع القعيد القصصي ستكون مسايرة بله محترمة لخصوصيات هذا الضّرب من الإبداع، لأنّها - أي الخصوصيات - هي فيما أتصوّر بمثابة البيان النّظري لنمط الكتابة لدى هذا الجيل عامّة والقعيد على نحو خاصّ. ولأجل ذلك لن تكون أسئلتنا كيف عرّى القعيد الواقع المصري في مجموعة البكاء المستحيل؟ وإنّما كيف استخدم القعيد فخاخ السّرد وتقنيات الكتابة القصصية ليعيد إبداع هذا العالم، عالم المصريّ المعيش؟ وبأيّة حساسية فريدة صيغت أقاصيص المجموعة التّسع؟ ولكن، نحتاج في بداية القراءة إلى توضيح ما نعنيه من لفظي الحساسيّة La sensibilité والعالم المعيش Le monde vécu.

إذا اتّفقنا على أنّ وجهة النّظر هي التي تبدع الموضوع لا العكس، جاز لنا أن نعرّف الحساسيّة بكونها وجهة النّظر التي اتّخذها يوسف القعيد في أقاصيصه لرصد العالم المعيش وتفسيره أو تأويله، أو التّعبير عنه وإبداعه بوساطة لغة الخيال، ونقصد هنا الخيال القصصي La fiction. أمّا العالم فهو العالم المعيش بكلّ دلالاته المنغلقة. فالعالم لا معنى له، أو قل هو فارغ من المعنى وخلو منه. ولا يمكن أن يكتسب دلالته أبدا إلاّ بتدخّل الأفراد ووساطتهم. فالمعنى يتفتّق بعمل الإنسان فقط حين يحوّل بفعله الخلاّق أشياء العالم من حال إلى حال. وبالتّغيّر يحدث المعنى ويكون فيمسي جديرا بأن يحتفل به في القول ويحتفى. فالجنس البشريّ لا يتخاطب من أجل التّخاطب، وإنّما يتخاطب أفراده لتبادل التّجارب المنتخبة المنتقاة إمّا لخروجها عن مجرى العادة كالحوادث اليوميّة أو لكونها ذات دلالة فريدة. بيد أنّهم في كلّ الأحوال يضطرّون إلى التّخاطب بشتّى الوسائل المتاحة لهم حتّى يظلّ إدراكهم المعرفي للعالم واحدا لا متعدّدا، لأنّ في كثرة الحقائق بلبلة فكرية عظيمة وخسارة في المعنى وانفجارا للمواضعات التي وضعوها ليدركوا العالم بها ويتفقوا أنّ ما يرونه هو العالم نفسه ولم يتغيّر بعد. ولعلّ ما يميّز حداثتنا أو العصر الحديث هو أنّ الإنسان فيه قد فقد المعنى وخسره، ذلك أنّ مراجع الحقيقة التي كان يعتمد عليها لفهم الكون قد تغيّرت تماما. فلا مجال لفهم العالم إلاّ بالبحث عن معناه.

من هذه المنطلقات الفكريّة تضحي وظيفة السّرد تأسيسيّة أو تكوينيّة. فالمعنى موجود ولكنّه متناثر مشتّت في بعدي الزّمان والمكان. فالسّرد هو ذاكرة المعنى لأنّه تجميع لمزق الحياة المتناثرة

وخيوط متفرّقة بغية نسجها في خطاب يمنحها من التّماسك والانسجام والمعقوليّة ما يكسب العالم معناه والفرد هويّته السّرديّة.

في هذا الخضمّ، تزداد وظيفة كتّاب القصّة والرّواية خطورة وطرافة. فليست وظيفة القصّاص أن يدرك العالم كما اعتاد النّاس إدراكه، ففي هذه الحالة لا يجد ما يقوله للنّاس، إنّما وظيفته في اعتقادي هي أن يحمل الأفراد على أن يدركوا عالمهم من زاوية نظر مختلفة ومعاينته بعين المبدع لاكتشاف ما فيه من لاعقلانيّة واعتباط، أو ما فيه من ثراء وجمال. وحينئذ لا تغدو وظيفة السّرد وحتّى الشّعر والفنّ متمثّلة في تغيير العالم، وإنّما تغيير طرائقنا في إدراك العالم، وهو تغيير يعين القارئ لا محالة على السّكن في هذا الكون وخلق المعنى.

إذا اتّفقنا على هذه المنطلقات تضحي قراءة أعمال يوسف القعيد القصصيّة ممكنة. ولنقل إنّها - بكلّ تبسيط مخلّ - تجربة في الكتابة القصصيّة تحاول أن تظهر بألوان غير ألوان الواقع الطّبيعيّة تلك الخيوط الدّقيقة الرّقيقة التي التفّت بجسد الإنسان المصري فكبّلته ونسجت من بؤسه قهره. وهي خيوط لا ترى كأعضاء الجسم الدّاخليّة ولكنّها ليست لا مرئيّة كالآلهة والشّياطين. لنقل إنّ هذه الخيوط الرّفيعة هي السّلطة. وليست السّلطة ماردا أو تنّينا، وإنّما هي ما يعشّش في تفكير النّاس وإحساسهم وُيسكن فيهم. وبعبارة أخرى ليست السّلطة سوى مقولات التّفكير والنّظر والحكم والتّذوّق والإحساس التي غرستها الدّولة في الأفراد الذين تحكم فيهم. وحتّى إن فكّروا في استبدال السّلطة فإنّهم في الحقيقة يستبدلون وهما بوهم لأنّهم بكلّ بساطة قد صاروا أفرادا مدولنين Étatisés أي أنّهم حين يفكّرون في الدّولة أو ضدّها ليسوا واعين بأنّ الدّولة تفكّر آنذاك في نفسها بواسطتهم ومن خلالهم.

ليست وظيفة الكاتب أن يستبدل سلطة بسلطة، وإنّما أن يحملنا على رؤية خيوط السّلطة الدّقيقة، وإزاحة الوهم الحافّ بها حتّى تصبح قابلة للإدراك والفهم. ولمّا كانت كتابات القعيد الرّوائيّة والقصصيّة مشروعا فنّيا سياسيّا لكشف خيوط السّلطة وتعميق وعي القارئ بآليات اشتغالها المتنوّعة والمتبدّلة، فإنّنا نتساءل ما هي الكيمياء السّرديّة التي استخدمها يوسف القعيد لإظهار هذه الخيوط التي لا تكاد ترى؟

يحملنا هذا السّؤال على فحص الأقاصيص التّسعة لاستجلاء ملامح هذا الكون القصصيّ في مجموعة البكاء المستحيل. وقد تبيّن لنا أنّ القاسم المشترك بين هذه الأقاصيص هو انبناؤها بنفس الأسلوب رغم تنوّعها الشّديد. فليس الحدث في البكاء المستحيل وليد شيء خارجيّ طارئ يفرض فرضا على الشّخصيّة القصصيّة فيغيّر من مسارها ومجرى الأحداث تغييرا جذريّا، وإنّما هو نابع من شيء خفيّ في الشّخصيّة كامن فيها ما أن يظهر ويصبح الوعي به ممكنا حتّى يتغيّر إدراك الشّخصيّة للعالم ولذاتها. وحتّى إن ساهمت الوقائع الخارجيّة في بناء الحدث القصصيّ فإنّنا نعتبرها مجرّد قادح يدفع الشّخصيّة إلى مواجهة نفسها. يقول بطل القصّة في كشف خصوصي (ص١١) " عندما يصبح الإنسان في مواجهة نفسه، هل يملك غير الحقيقة المجرّدة، بعيدا عن الظّلال والألوان؟ إنّ صخب الآخرين الذي نتشدّق بالرّغبة في الهروب منه قد يحمي الإنسان من كارثيّة التّحديق من جثث آبارنا الميّتة".

إنّ الشّخصيّة القصصيّة عند القعيد تنحت من الدّاخل مثلما عبّر عن ذلك في بعض المحاورات، وهذه الطّريقة في عرض الشّخصيات تحملنا على التّساؤل إن لم يكن مفهوم القصّة لدى القعيد عبارة عن كتابة لتاريخ البشريّة السرّي، أو التّاريخ الصّغير كما يقول الفرنسيون La petite histoire، أي ذلك التّاريخ الصّامت المهمّش الذي سكت عنه المؤرّخون وأداروا له ظهورهم. فالتّاريخ منذ أن بدأ الإنسان في كتابته كان حكرا على الملوك والرّسل والعظماء. ألا تكون القصّة الضّديد الممتاز والوجه الآخر للتّاريخ المنسيّ الذي خطّه الإنسان المقهور؟ ألا تكون القصّة القصيرة ابتكار الإنسان الذي لا مجد له؟ بل أليست القصّة اختراع المقهورين للخلود في مملكة الخيال؟. يقول أحد النّقاد إنّ " القصّة القصيرة تعلو عندما يحين الوقت لظهور ما يسمّيه (أكونور) الجماعات السّكّانية المغمورة، أو الخارجين على القانون. ويرى ريد أنّ القصّة القصيرة تصلح دون الرّواية لتصوير الخلل في المجتمعات النّائية، أو تحلّل مجتمع في مواجهة الحداثة".

إذا كانت القصّة الجنس الأدبيّ المناسب للتّعبير عن القهر والتّوتّر الاجتماعي فهل معنى ذلك أنّ القصّة القصيرة عند يوسف القعيد تهدف إلى بلوغ هذه الغاية؟

لا يوجد في الحقيقة تلازم صارم بين القصّة القصيرة وموضوع القهر، بحيث أنّ موضوع القهر لا يمكن تأديته إلاّ بالقصّة القصيرة والقصّة القصيرة لا تفلح إلاّ في التّعبير عن موضوع وحيد هو القهر. ولكن حتّى لو سلّمنا بأنّ هذا التّلازم يجد في المعطيات الملموسة ما يؤكّده ويثبته، فإنّ التّعبير عن القهر بالقصّة لا يمكن أن يكون متماثلا لدى كتّاب القصّة القصيرة. فلكلّ واحد منهم أسلوبه الفريد في بناء هذا الموضوع الأدبي. وقد صدّر القعيد البكاء المستحيل بإهداء متفجّع نحت منه عنوان المجموعة يقول فيه " إلى سنوات القاهرة، التي قهرتني قسوتها، فجعلتني أبحث عن البكاء المستحيل بعد أن جفّت الدّموع ". فماذا يعني هذا التّلاعب اللّفظي بالقاهرة والقهر؟ وكيف أمكن أداء هذا الموضوع قصصيّا؟

يشير السّؤال الأوّل إلى المضامين القصصية التي تخيّرها القعيد لتأويل مفهوم القهر تأويلا سرديّا. ونقصد بالتّأويل السّردي للقهر أنّ المؤلّف لا يتحدّث بلغة مباشرة عن القهر، وإنّما يجعل من علاقات الشّخصيات القصصية المتنوّعة مؤوّلا Interpré فشرف يعرب من خلاله عن تصوّراته المخصوصة للقهر. والطّريقة الأثيرة لدى القعيد في البكاء المستحيل، على الأقلّ، تتمثّل في إحداث الصّدام بين الأبويّ Le paternel والأنثويّ Le féminin. ولا يطابق الأبويّ الأب بالضّرورة مثلما لا يتطابق الأنثويّ والأنثى. فقد يتقمّص مفهوم الأبويّ امرأة إذا ما تجسّمت فيها علامات الأبويّ. ففي قصّة حسنة لله يا أسيادي يزجّ بنا المؤلّف في عالم البؤساء، وتحديدا في بيت سلسبيل. ليست السّلطة بيد الأب في هذا البيت. فهو مستقيل تماما من أبوّته. لقد كان زوج سلسبيل عليلا "لم يعرفوا له مرضا. ينام كلّ الوقت. يصحو من نوم لكي يستعدّ لنوم جديد. وبين النّومين يستريح من تعب النّوم، أو يحاول أن يستريح " (ص١٢٦). وبحكم علّته الغريبة انتقلت السّلطة إلى الأمّ. فأنجبت أكبر عدد من الأطفال " لا حبّا في الخلفة، ولا حتّى من أجل أن يحملوا اسم عائلة الأب الذي لا عائلة له، ولكن ليساعدوا على المعاش ". لقد كان حلم سلسبيل هو أن يكبر أبناؤها لتستغلّهم. ولكنّها لم تنتظر حتّى يكبروا. فما أن عرضت عليها جارتها صفاء القلوب أن تستأجر منها ابنها ودّه أو عبد الودود لتشغّله في الشّحاتة بعد أن يدرّب ويهيّأ لهذه المهنة لم تتردّد لحظة

واحدة في القبول. لقد كان همّها الوحيد المال الذي أفقدها الإحساس بالمخاطر التي سيتعرّض لها طفلها. تنتهي القصّة بهذه العبارات الغامضة التي تتجلّى فيها علامات الأبويّ في أبشع صورة " عادت تفكّر وهي حيرى في حكاية الدكتور وعلاقته بحكاية الشّحاتة. ولكن جاءها الأمل في الفلوس القادمة. فاستبشرت خيرا. لعلّ وعسى... " (ص١٣٥)

لنقل إنّ الأبويّ ليس السّلطة في حدّ ذاتها وإنّما الوسائط التي من خلالها تتجسّم السّلطة وتصبح ظاهرة كالثّراء والألقاب التّشريفيّة والزّيّ المؤسّساتي والجمال الفاتن وامتلاك سيّارة والمنصب المرموق وما سواها من الوسائط التي تجعل الإنسان تحت هيمنة الإنسان. أمّا الأنثويّ فهو تلك العلامة التي يحدث بيانها أو ظهورها اضطرابا في نظام الفرد المعقلن الصّارم. ففي قصّة كشف خصوصي يتعجّب البطل الرّاوي، وهو في القصّة كاتب معروف، من اقتحامية المرأة. هي مثله كاتبة، وتفوقه بكونها طبيبة تغمرها روح المبادرة. يقول الرّاوي متحدّثا عنها " هي التي عرضت عليّ أن تراني في مكان عامّ. وهذا لم يحدث من قبل. دائما وأبدا أنا الذي أطلب اللّقاء وأسعى إليه، وألحّ من أجل أن يتمّ، وأحاول أن أتغلّب على أيّ ظروف قد تحول دون حدوثه. هذه المرّة هي التي طلبت، وحدّدت الزّمان.." (ص١٠)

وقلّما يتجلّى الأنثويّ في البكاء المستحيل على نحو محض أو كظاهرة من الظّواهر، وإنّما يبرز دائما في شكل علامة من علامات الاضطراب والفوضى والقلق. فالأنثويّ علامة لا يمكن أن تبنى إلاّ في لحظة اصطدامها بالأبويّ وفي شكل جسد مترنّح يواجه الفظاعة والقبح سافرين.

في قصّة وصل أمانة تعاني الطّالبة الجامعيّة هديل من رقابة أبيها المرضيّة. وفي اللّحظة التي اعتقدت فيها هديل أنّ رقابته بدأت تخفّ، تفاجأ بأنّها أقوى ممّا كانت تتصوّر. فيوم حملت معها هادي ليزور أباها في بيتها تمهيدا للخطوبة فوجئ الجميع بشروط الأب في ورقة مكتوبة " كانت عبارة عن وصل أمانة موقّع عليه باستلام هديل يكون مسؤولا عنها في الذّهاب والعودة. ووقت البقاء في الكلّيّة. كلّ لحظة تقضيها خارج البيت تكون تحت مسؤوليته التّامّة من جميع النّواحي. وهذا الإيصال سيصبح لاغيا بمجرّد كتب الكتاب، كأنّه لم يكن " (ص١٤٤-١٤٥). تنتهي القصّة وهديل " قد أغمي عليها من هول الذي يجري أمامها"، بهذا الصّدام يركّب القعيد كيمياء القهر، أي الكيمياء التي تجعل البكاء ممكنا لا مستحيلا، فتفجّر الدّموع غزيرة دليلا على فاجعة لا تواسى أو على ما بقي في الإنسان إنسانيا.

أمّا السّؤال الثّاني " كيف أدّى القعيد موضوع القهر أداء قصصيّا؟ " فيحيل على ما يسمّى في السّميوطيقا السّردية بالخطاب السّردي Discours narratif أو بشيء من التّبسيط الأساليب السّردية المعتمدة لتشكيل القهر تشكيلا قصصيّا. ولعلّ أهمّ ما يلفت فيها هو قدرة القعيد على تكييف بعض الأساليب القصصيّة وتطويعها لأداء موضوع القهر. فإذا كان القهر قد أوّل سرديّا بتصادم الأبويّ بالأنثويّ فإنّ هذا الصّدام ما كان ليكون ممكنا لولا انعدام القدرة لدى الشّخصيات الأساسية على النّظر السّديد. فالإشكال الكبير الذي يتكرّر في أقاصيص القعيد هو إشكال بصريّ. فالشّخصيات جميعا كانت ضحيّة خدعة من الخدع البصريّة. ولكنّ الخادع ليس شخصا خارجيّا كالسّاحر، أو تقنيا كالخدع السّينمائية، وإنّما الشّخصيّة ذاتها حين تنهض في نفس الوقت بدوري الخادع والمخدوع. فأغلب الشّخصيات المحوريّة في البكاء المستحيل تبصر شيئا محدّدا، وتعتقد أنّها تدرك ذلك الشّيء الذي تراه وتعرفه. وعندما يحدث الانقلاب المفاجئ تكتشف كلّ الشّخصيات أنّ ما كانت تبصره وتعتقد أنّها تعرفه وتراه رأي العين إنّما هو وهم من الأوهام. فليس الإشكال البصريّ كامنا في واقع كثيف يخفي ظاهره المتكلّس واقعا آخر مجهولا كثيرا ما يكشّر عن أنيابه وفظاعته عندما ينكشف لنا، وإنّما علّة الإشكال في المبصر الذي يحتاج إلى عينين مجهّزتين بمنظار يقرّب الأشياء حتّى ينظر إليها على علاّتها.

في قصّة جاري يقدّم لنا القعيد شخصيّة امرأة تعيش وحيدة بعد أن توفّي والدها. كانت تمضي أكثر الوقت في مراقبة جارها. وكان هذا الجار " يحيا حياة خاصّة من ابتكاره. حتّى حدودها هو الذي رسمها " (ص١١١). وذات يوم أشرقت الفكرة وتساءلت " لماذا لا يكون هو لي وأنا له. وحيد ووحيدة " (ص١١٥). ولتتعرّف إليه عن قرب قرّرت شراء نظّارة معظّمة إذ " من الصّعب القول إنّني أعرفه. لو قابلته في الشّارع ما تعرّفت عليه. لا بدّ من شراء نظّارة معظّمة أنظر إليه من خلالها حتّى يرتبط شكله في خيالي بكلّ المعاني التي تدور حوله " (ص١١٨). وحين نفّذت فكرتها لم تجد جارها الذي قرّرت أن تقترب منه. لقد مات فجأة. وهو موت محيّر لأنّه يدفع إلى التّساؤل إن كانت المرأة تراقب رجلا حقيقيّا أم طيفا من أطياف الأب.

يثير هذا الإشكال البصريّ مسألة تقنيّة تسمّى في السّرديات الحديثة زاوية النّظر Point de vue، أي الطّريقة التي يستخدمها الرّاوي لمعاينة الأحداث الجارية ومعرفتها. وأغلب رواة هذه الأقاصيص من الشّخصيات المشاركة في أحداث القصّة Homo-diégétique ممّا يجعلها متّصفة بإحدى الصّفتين: إمّا أن يكون الرّاوي راويا مشاركا في الأحداث Narrateur participant ، أو راويا شاهد عيان Narrateur assistant. وفي كلتا الصّفتين يتولّد الحدث القصصيّ من هذا التّعارض الحادّ بين موضوع الإبصار، وطريقة الإبصار، والمعرفة المتولّدة عنهما.

هل يمكن أن نقول إنّ القهر في البكاء المستحيل قد صيغ في شكل خدعة بصريّة انجرّ عنها انخداع معرفيّ. هل للموقع الذي يشغله الرّاوي ضلع في حصول الخديعة؟ أم أنّ الانخداع علامة من علامات التّصادم بين الأبويّ والأنثويّ، بحيث أنّ الشّخصيّة في لحظة من لحظات توقها تكتشف أنّها لحظة اصطدامها بما ينفي ذلك التّوق ليست سوى كائن مستلب. ولحظة زوال الخديعة هي لحظة الإبصار المشرق. وليس القهر حينئذ سوى انكشاف الفظاعة، وتعرّي العنف محضا مجرّدا من كلّ ميتافيزيقا، أو القوّة وقد تجرّدت من كلّ أسمائها المقدّسة التي كانت تتوارى بها.

هكذا نقف على أسرار الكيمياء السّرديّة التي استخدمها يوسف القعيد، وهي في نظري كيمياء لإظهار هذه الفظاعة التي لا تكاد ترى، كيمياء القهر التي تغسل العين بدموعها حتّى يحتدّ النّظر. وبهذه نقف أيضا على استراتيجية الكتابة القعيديّة. إنّها بكلّ بساطة استراتيجيا تعمل على التّحرّر من الأبويّ لا بفضح الأثواب التي يتخفّى فيها وهتكها، وإنّما بحمل القارئ على تعلّم الإبصار وتجويد النّظر.

# الروايةُ والتاريخ *

طراد الكبيسي

## الرواية نوع لا يمكن الامساك به والراوي يضع نفسه بين القارئ والواقع الذي يريد إظهاره

مدخل

**ما الرواية؟**

يقدّم جيرمي هوثومن جملة تعاريف للرواية في كتابه (مدخل لدراسة الرواية) منها ما جاء في قاموس اوكسفورد بأنها: الرواية - سرد خيالي نثري. أو حكاية ذات طول معيّن تصوّر فيها شخصيات وافعال تمثّل الحياة الحقيقية للماضي او الحاضر على شكل حبكة ذات تعقيد ما.

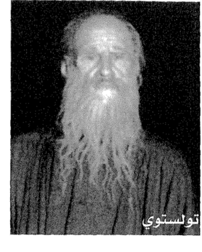
وتنقل اليزابيث ديل عن بي م. فورستر قوله: «اساس الرواية قصة. والقصة سرد احداث مرتّبة في تسلسل زمني».

وهكذا ذهب مؤلّف كتاب (عالم الرواية) الى ان الرواية نوع لا يمكن الامساك به. لكنها وقبل كل شيء هي (سرد). والراوي يضع نفسه بين القارئ والواقع الذي يريد اظهاره. «الرواية تسرد قصة ما... تتابعاً في الاحداث المتسلسلة في الزمن. تتعاقب منذ البداية حتى نهاية «معينة».

وذهب ريتشارد هارنز فوكل الى: «ان الرواية الجيدة محاكاة فنية للواقع. فيها من الواقعية الشيء الكثير ومن الشكلية القليل مقارنة بما في الشعر والدراما».

وكما في الرواية من الواقعية وصفها جورج لوكاش بأنها هي الشكل التعبيري للمجتمع البورجوازي. وهي تمثّل على أوفر وجه وأكثره نموذجية جميع التناقضات النوعية للمجتمع هذا. «اذن متناقضات المجتمع الرأسمالي هي التي تقدم لنا المفتاح لفهم الرواية من حيث هي نوع أدبي قائم بذاته» وهي بذلك «القطب المقابل لملحمة العصور القديمة ونقيضها الجذري».

وقال ب. ايخنباوم في معرض التمييز بين الرواية والقصة القصيرة: «الرواية أتت من التاريخ ومن حكاية الأسفار». وهذا يعني «اذا آثر الكاتب الروائي جعل الاحداث في الازمنة القديمة مستنداً الى



تولستوي

معلومات ووثائق يستقيها من علم الآثار ومن التاريخ، فإنه سيقدّم لنا «رواية تاريخية» كما فعل فلوبير عندما كتب (سالمبو) أو كروايات وولترسكوت.

وأخيراً يصف كولن ولسون في كتابه (فن الرواية) الرواية بأنّها: (محاولة لخلق مرآة من المرايا يستطيع الروائي من خلالها رؤية وجهه. وهي أساساً، محاولة لخلق الذات. وما (وصف الواقع) و(قول الحقيقة) الا اهداف ثانوية. أما هدفه الحقيقي فهو أن يفهم نفسه ويدرك غرضه. وبهذا يكون قد مكّن القارئ من فهم نفسه وإدراك غرضه الخاص به».

«وهذا يعني باختصار - أن هدف الفن ليس رفع مرآة أمام الطبيعة، بل أمام وجهك، ليس وجهك اليومي، بل (الوجه الكائن وراء وجهك) أي وجهك النهائي».

### الفصل الأول

**ما التاريخ؟ والرواية التاريخية؟**

يسأل جيرد براند: ما معنى تاريخ معين؟ الجواب: تاريخ يروى كتابة. أو مشافهة في حكاية او قصة. والتاريخ الذي يُروى أو يمكن ان يُروى، يمكننا أيضاً تسميته قصة أو حكاية مروية.

وهذا يعني أن براند ينظر للروابط الوثيقة بين العالم (الواقع) والتاريخ (أحداث الماضي) والفنّ المتخيل.

أما كلود ليفي شتراوس فيميّز في التاريخ بين تاريخين: «التاريخ الذي يصنعه الناس دون معرفة به» و«تاريخ الناس مثلما صنعوه عن معرفة به». أي هناك: التاريخ الواقعي الذي يصنعه الناس عن معرفة به أو دون معرفة به. وهناك التاريخ الذي يصنعه الفلاسفة والمؤرخون والكتّاب عموماً، عن وعي به، كنظرية وكتفسير لما تَعاقب فعلاً في الزمن. إن هذا التاريخ ما إن يتمّ رفعه الى صعيد الفكر حتى لا يعود التاريخ نفسه مثلما عاشه صانعوه أنفسهم أو مثلما يعيشه اولئك الذين يبحثون عن دعائم ايديولوجية يسندون اليها حاضرهم. يعني هذا بالنسبة للكاتب الروائي في الرواية التاريخية مثلاً - اما ان يكون التاريخ محض وصف للأحداث كما وقعت في نطاق الكرونولوجيا (أي: التسلسل التاريخي) مع زخرفته بشيء من البلاغة! وإما وضع احداث التاريخ في نطاق: كرونو - منطقي (زمني - منطقي) في ترابط مثلث الاتجاه للأحداث: بحاضرها وماضيها ومستقبلها. وبهذا - فيما نرى - تصبح ممارسة التاريخ: (ممارسة ابداعية تاريخية)، ذاك أنّ كتابة التاريخ (حكاية الاحداث كما وقعت فعلاً) مهمة المؤرخ. أما أن نجعل من التاريخ «ممارسة ابداعية»: (بمعنى ألا نكتفي بالنظر الى الأحداث في مستواها المرئي الذي تتمظهر فيه، لكي يكشف عن دلالاتها)، فتلك مهمة المبدع. ذاك أنّ الحدث الواقعي - الحقيقي - لا ينكشف من تلقاء ذاته، من خلال الظاهر، بل لا ينكشف الا بالوعي لما هو مختبئ تحت المستوى الظاهر - المرئي.

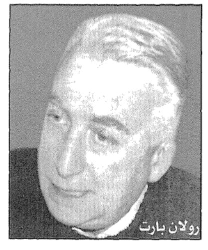
وهذا معناه ايضاً - كما ذهب بارت - أن الحكاية بوصفها شكلا مشتقاً من الرواية والتاريخ، هي على العموم، اصطفاء لحظة تاريخية. أو التعبير عنها.

طبقاً لمقولة هيغل: «ان مقولة التاريخ الأولى قوامها تغيّر الأفراد والشعوب والدول الذين يوجدون لحين يجذبون انتباهنا ثم يختفون. انها مقولة الضرورة».

وهكذا يبدو أن العمل الروائي قريب من عمل المؤرخ في جمع الوقائع التاريخية وضمها في نسق من الوحدات: وحدات من الفهم تستخلص بجهد من الماضي. ومن ثمّ فإن هذا الماضي لا يفعل بوصفه مجموعة من المعطيات الجاهزة، بل بوصفه المجال التاريخي، ولمّا كان عدد هذه الوقائع لا متناهياً، من حيث الإمكان، ولمّا كان من الممكن ان تجمع وتفسر بعدد لا متناه من الطرق، فإن ما يفعله المؤرخ - وكذلك الروائي فيما أرى - هو أنْ يبدع عدداً من الوقائع في اثناء ربطه هذه الوقائع بعضها الى البعض الآخر في عدد من العلاقات.

وهذا يعني، كما ذهب فرانك كرمود - أن هناك من يذهب الى اعتبار التاريخ بديلاً تخيليّاً عن النصوص والاعراف، صانعاً الانسجام بين الماضي والحاضر والمستقبل، ومانحاً الزمنية رفعة في الشأن. بمعنى (يقول جيوفاني جنتايل)، عن التدوين التاريخي «لم يعد الترتيب تتابعاً وإنما اصبح ترابطاً متداخلاً لأجزاء هيئت وضمنت في كل». وراحت الرواية تقلّد التدوين التاريخي هذا. فكل شيء يتخذ مكانه في الكل. وقد لعب بعض الروائيين لعبة الوعي هذه على التاريخ. فعملية صنع العقدة قد تعفينا من ثقل الزمن بتحدي احساسنا بالواقع. والسؤال: الى اي مدى يجوز للمرء أن يستغل الأطر التخيلية في اعادة صياغة التاريخ او تتابعه، من اجل صياغة الشكل، او احداث ترابط متداخل للأجزاء والأحداث والازمنة؟

للإجابة عن السؤال نقول: منذ القديم تنبه ارسطو - في (فن الشعر) - حيث فصل بين الشعر والتاريخ من حيث ان مهمة الشعر الحقيقية ليست في رواية الأمور كما وقعت فعلاً، بل رواية ما يمكن ان يقع، والاشياء ممكنة: اما بحسب الاحتمال، او بحسب الضرورة. هذا الفصل ينطبق على ما بين الرواية والرحلة - مثلاً فالرواية كالشعر لا تصوّر الحدث




الواقع - ولو ادّعت ذلك. الرواية محاكاة - حسب تعبير افلاطون، لكنها محاكاة فنية. ولو تفحصنا عالم بلزاك وغيره من الروائيين الواقعيين لاكتشفنا خيالاً لا ينضب. على أن هذا الاكتشاف لا يقلل من واقعية النص، لكنه يوضح نوع الصلة التي تربطه بالحقيقة التاريخية.

اذن، فالرواية التاريخية - كما يوحي اسمها - تضع اصواتها وشخصياتها في سياق تاريخي، أي أنها: «سرد قصصي يرتكز على وقائع تاريخية. تنسج حولها كتابات تحديثية ذات بعد ايهامي معرفي». وهذا يعني ان هدف الرواية التاريخية - حسب جورج لوكاش: «أولاً: انه تصوير ذلك النوع من المصير الفردي الذي يستطيع مباشرة وفي ذات الوقت ان يعبر بشكل نموذجي عن مشاكل عصر ما..». أما الغائية المشتركة بين الرواية والتاريخ المروي فهي ضياع الوقائع: ان الماضي البسيط هو فعل به يستحوذ المجتمع على ماضيه وممكناته. انه ينشئ استمراراً ممكن التصديق ولكنّ ايهامه صارخ.

**الفصل الثاني**

**الرواية والتاريخ والأنماط السردية الأخرى**

مثلما من الصعوبة الفصل بين الرواية والتاريخ «فمن المؤكد ان التاريخ يكشف عن قرابته للأدب والفن بوجه عام. فالتاريخ القصصي الحديث قد نما جنباً الى جنب مع الرواية في اوروبا القرنين الثامن عشر والتاسع عشر. وكان التاريخ والرواية يظهران الطموحات نفسها ويعكسان تصورات متشابهة عن المعرفة والمجتمع». يصعب كذلك الفصل بين الرواية والتاريخ والأنماط السردية الاخرى كالسيرة مثلاً. فمثلما التاريخ، تاريخ مجتمع، او امم، فالسيرة الذاتية «تاريخ حياة» المرء الذي يكتبها. أما كاتب السير فيكتب «تاريخ انسان شكل حياته بنفسه». ومثلما التاريخ استرجاع الماضي، كذلك السيرة الذاتية، وكما هو مطلوب في قراءة التاريخ تحليله بوعي، لأننا قد لا نستطيع تغيير الماضي ولا تاريخ الفرد، لكننا يمكن - ولا بدّ - أن نقرأ بوعي وبصيرة تحليلية.

وبالرغم من المقصد المشترك بين الرواية والسيرة الذاتية وهو أن تقصّ علينا حياة شخص: قد تكون حياة الكاتب الخاصة او حياة شخصية تاريخية - كما يذهب جورج ماي - لكنّ الاختلاف بين الاثنين نجده في:

اولاً: ان الرواية تظهر في لبوس الخيال بينما السيرة الذاتية تظهر لنا في لُبوس الحقيقة.

ثانياً: واختلاف ثان بين السيرة الذاتية والرواية يظهر بين وجود الشخصية السير ذاتية ووجود الشخصية الروائية من حيث طبيعة كلٍّ منهما. أي وجود الكاتب نفسه في السيرة الذاتية (اي التطابق القائم بين الكاتب والشخصية)، بينما قد تكون الشخصية في الرواية افتراضية. أو حقيقية، ولكنها ليست الكاتب (الروائي) ولكن - مع ذلك - وما لا يستطيع ان ينكره احد، هو ذاك التنافس بين السيرة الذاتية وجنس الرواية السائدة، في أن تصبح السيرة الذاتية جنساً ادبياً مستقلاً. وفي أن تصبح الرواية جنساً سيرذاتياً.

وعلى أية حال.. بوسع السيرة مثلها مثل الرواية والسيرة الذاتية ان تكون وسيلة للتعبير عمّا يختلج في اعماق الكاتب من عواطف، ذاك أن الروائي غالباً ما يحقق التعبير عن ذاته بوسائل غير مباشرة، ومن خلال اشخاص منفصلين عنه انفصالاً كاملاً. ذاك أن موضوع وجهة النظر يحتل مرتبة أولى في بناء الرواية. ومما لا شك فيه أنه غالباً ما تتداخل السيرة مع التاريخ في الرواية التاريخية. كما عندما تتناول الرواية تاريخ شخصية فاعلة في التاريخ.

وفي الاتجاه نفسه ذهب لوكاش في (الرواية التاريخية) حيث قال عن الشكل السيري: تظهر الروايات التاريخية العصرية المهمة، نزوعاً واضحاً الى السيرة او ترجمة الحياة الشخصية. ومردّ ذيوع هذا الشكل السيري في الرواية التاريخية الى حد ما.. الى ان اهم انصاره يرغبون في أن يجابهوا الحاضر بشخصيات نموذجية كبيرة ذات مثل عليا انسانية بوصفها امثلة، وبوصفها رواد نضالات الحاضر الكبيرة الذين اعيدوا الى الحياة (ص٤٤٢).

«ولخلق صورة تاريخية جيدة حقاً لشخص مهم يحتاج المرء الى اظهار فرادته الشخصية. سيمائه الفكرية. فرادة منهجه.. الخ» لكنّ لوكاش يسجّل على مثل هذه الكتابات او الروايات جملة ملاحظات، منها مثلاً:

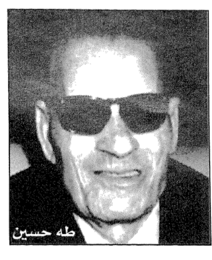
١- ان بعض الكتّاب العصريين يكتفون بخلق الواح رمزية ورواياتهم متصورة سيراً لرجال عظماء منفردين والأحداث مجتمعة وفقاً لذلك حول التطور النفسي لهؤلاء (ص٤٤٠).

٢- وأحياناً تظهر الرواية الشخصية عن شخصية ادبية او انسانية في شكل تجريدي شبيه بالمقال مثل رواية برونو فرانك: (سيرفانتيس) (ص٤٣٧-٤٣٨).

٣- وأحياناً ايضاً يكون الشخص الفرد المصور حقيقياً صادقاً. ومع ذلك فإنّ الأساس الواقعي: التفاعل الواقعي مع القوى الشعبية ليس مصوّراً (ص٥٠٠).

وعلى أية حال. وفي جميع الأحوال - يؤكّد جل كتّاب ونقاد الرواية التاريخية أو الرواية السيرية أن رواية التاريخ تخضع لوجهة نظر الكاتب الخاصة او الراوي، فـ(تريستانو) في رواية (تريستانو يموت) للروائي الايطالي (انطونيو نابوشي) يروي احداثاً من حياته لأحد الكتّاب، لرجل حواري بطريقة ما، مثلما لم يكتب المسيح الأناجيل، لكنه روى قصته من خلال اربعة شهود كان لكل منهم وجهة نظره الخاصة في تاريخ الحضارة في لحظة معينة يحدد فيها الناس خياراتهم.

وهذا يعني ان السيرة او السيرة الذاتية يمكن ان تروى بوجهات نظر متعددة: (جميع الذين يصفون العالم ويكتبون أحداثه لكل منهم رؤيته للحقيقة). و(تريستانو) وهو يعرف أنه ميت، شرع يسرد سيرته الذاتية الشفاهية ويكشف للراوي حياته دون رتوش ودون تسلسل حدثي منطقي، فلم يعد يعيش داخل الزمن... و(لطالما كنت حذراً من سير الكتّاب - يقول انطونيو - التي غالباً ما تكون مبنية بطريقة مخادعة واتساءل: هل سنكون يوماً قادرين على أن نعيد حياتنا كما كانت بالضبط؟ الذاكرة البوم نقلّبه ولا تعجبنا فيه الصور كلها).




وهكذا يمكن ان يقال - ما قيل في السيرة والسيرة الذاتية - عن المذكرات والاسطورة. «فالمذكرات تاريخ لأنها تستند الى البيّنة بينما تستند الرواية الى البيّنة مضافاً اليها او مطروحاً منها العامل (س) اي مزاج الروائي الذي يعمل على الدوام على التحقق من تأثير البيّنة أو تغييرها في بعض الأحيان تغييراً كلياً.

وهكذا الحال مع الاسطورة: فجوهر الاسطورة لا يكمن في الاسلوب أو طريقة السرد او النحو. بل في الحكاية التي رويت فيها. الاسطورة لسان، بل لسان يعمل على مستوى رفيع جداً يتوصل المعنى فيه الى الانفصال عن الأساس اللغوي الذي بدأت سيرها منه».

والى هذا ذهب (ويل رايت) إذ قال: «الأسطورة خطاب يصدره المجتمع إلى أفراده. فالتصورات والمواقف الاجتماعية المحددة بالتاريخ وبمؤسسات المجتمع يجري توصيلها إلى أعضائه من خلال أساطيره».

أما رولان بارت فعالج في بحثه (الاسطورة اليوم) قال: «تمنح الاسطورة نفسها للتاريخ في نقطتين: من خلال شكلها، وهو غير محفّز الا نسبياً. ومن خلال مفهومها، وهو ذو طبيعة تاريخية. انها تحوّل التاريخ الى طبيعة». وقال: «لقد علمتنا السيمياء أن مهمة الاسطورة تكمن في تأسيسها للقصد التاريخي باعتباره طبيعة، والعرض باعتباره خلوداً» ان «ما يزوّد العالم به الاسطورة هو الواقع التاريخي المحدد من خلال الطريقة التي أنتجه بها الناس أو استعملوه فيها، مهما اوغلت الحقبة التي نرصدها في القدم. اما ما تعيده الاسطورة، فإنما هو صورة طبيعية لهذا الواقع».

ويمكن أن نضرب مثالاً في استخدام الاسطورة في الرواية، بـ(استخدام اسطورة العود الابدي) في روايات جيمس جويس. قال جون جروس في كتابه (جيمس جويس): ان اكبر بديهيتين اساسيتين في رواية (صحوة فينجان) هما أن التاريخ يكرر نفسه. وأن الجزء يتضمن الكل. ان الحضارات تنشأ وتنهار وفق انموذج دائري مسبق. ومع دوران العجلة تدور الشخصيات والأحداث والمؤسسات من جديد بأقنعة مختلفة، وهذا يعني أنّ كل انسان هو كل الناس حيثما وجدوا في الزمان والمكان، وربّ العائلة هو كلّ الآباء كذلك.

اما (ميرسيا الياد) - ومجموعة من النقاد - فذهب الى ان رواية (يوليسيس) تدور في موضوع واحد لا غير هو (الحنين الى اسطورة التكرار الازلي) واخيراً الى الغاء الزمن. ان احداث الرواية تكرر نفسها. ولهذه الأحداث ما يوازيها في الأساطير. ان (بلوم ومولي) يحنّان الى الماضي. انهما يعدّانه فردوساً مفقوداً ويعدان الحاضر ساقطاً. انهما يأملان انه سيكون في مستطاعهما استعادة ذلك الفردوس. ان ما دعاه «الياد» بـ(رعب التاريخ) هو (كابوس التاريخ) نفسه الذي يحاول ستيفن ديالس في (يوليسيس) أن يهرب منه.

وهكذا في استخدام ماكليش لقصتي آدم وايوب في مسرحية حديثة حيث قال كولين. س كاميل: ان ارتشيبولد ماكليش استخدم اساطير قديمة. واغلب الظنّ ان فحصنا سوف يكشف أن ماكليش لم يبن

داخل جدران قديمة، بل انه في الواقع هدمها وبنى من جديد. أما ماكليش فقال: ان قصة أيوب: نصر انساني. انها فعل. فعل أيوب: التقاط ايوب لحياته من جديد. ان اسطورة ايوب هي اسطورة لزماننا. لأن هذا هو جوابنا نحن ايضاً: الجواب الذي يُحفِّز الكثيرين منا على التقاط حياتنا من جديد بعد هذه النوازل الكاسحة.

وهكذا قال طه حسين في نص اوديب: اندريه جيد رجل قد تم نضجه الفلسفي. يظهر في أول القصة مستجمعاً شخصيته كلّها. مستكملاً قوته كلها. متحدياً للناس. متحدياً للآلهة لا يؤمن الا بنفسه. وقال: الفكرة الأساسية في قصة اندريه جيد هي اعتداد الإنسان بنفسه وثقته بحريته واعتماده على قدرته التي تمكنه من اقتحام المصاعب وتذليل العقاب.

**الفصل الثالث**

**الملحميّة والرواية التاريخية**

غالباً ما توصف بعض الروايات التاريخية أو ما يشاكلها بـ(الملحمة أو الملحمية) من حيث الحدث كرواية (الحرب والسلام) لتولستوي، أو من حيث البنية كـ(يوليسيس) جيمس جويس أو (ملحمة الحرافيش) لنجيب محفوظ. فما (الملحمية) في الرواية التاريخية؟

المقصود بكلمة ملحمة (EPIC): «القصيدة القصصية الطويلة التي تحكي اعمال البطولة التي تصدر في العادة عن بطل رئيسي واحد. والتي كثيراً ما يكون لها مغزى قومي واضح». بينما تستخدم كلمة (ملحمي) للإشارة الى كل ما هو بطولي ويتجاوز قدرات البشر، ويجمع بين الروعة والعظمة والجلال.

وفي الاستخدامات الحديثة لتعبير: ملحمة وملحمي. يرى البعض أنه لا بد من توفر خصائص للعمل منها:

١- أن يتضمن التاريخ.
٢- تجاوز أبعاد الواقع.
٣- التركيز على البطل أو الإنسان في التاريخ Man In History في لحظات تاريخية معينة.

ومن الصفات الملحمية، المزج بين القوى البشرية والقوى الفائقة للطبيعة كالآلهة. أو كأن يكون البطل مخلوقاً مزيجاً من مادة البشر ومادة الآلهة مثل جلجامش، ثمّ لا بد ان تعكس الملحمة او العمل الذي يحمل صفة الملحمية، القيم والمبادئ والمثل العليا التي ترتفع عن الحياة اليومية المألوفة والتي تصدق على (الانسان) ككل بعيداً عن قيود الزمان والمكان. وهذا يعني انه لا بد من التشابك بين الواقع والخيال، فهو الذي يعطي الملحمة أو الملحمية، بعدها الانساني وقوتها وعمقها.

والحال ان الصفات هذه تنطبق على الرواية (حسب هيغل) حين اطلق صفة الملحمية على الرواية بوصفها (ملحمة البرجوازية)، فهو يقصد المسألة الجمالية والتاريخية - حسب لوكاش - ويقصد الرواية الاجتماعية، الواقعية - حسب بوريس سوتشكوف - باعتبار أن الملحمية في الآثار الواقعية الكلاسيكية تظهر اساساً في واقع ان بطلها منبثق من البيئة الاجتماعية.

**في التعبير الملحمي لا بد أن تتوفر خصائص للعمل منها التاريخ وتجاوز أبعاد الواقع**

بل ان لوكاش يصف الرواية بأنها «ذلك النوع الملحمي الكبير. ذلك التصوير الحكائي للكلية الاجتماعية. وهي القطب المقابل لملحمة العصور القديمة ونقيضها الجذري»، بمعنى أن تعارض الملحمة والرواية تعارض بين حقبتين في التاريخ الكوني الذي يحدد بكثير من العمق سماته، حسب هيغل، لكن السمات النموذجية للرواية (الملحمية) لا تظهر الى حيز الوجود الا بعد ان تصبح الرواية الشكل التعبيري للمجتمع البرجوازي.

وباختصار - حسب هيغل: «ان ما يتألف منه مضمون اثر من الآثار الملحمية، ليس عملاً منفرداً وجزافياً، ولا حدثاً عارضاً واعتباطياً، وانما عمل تربطه تشعباته بكلية عصره وبكلية الحياة القومية، أي عمل لا يمكن تصوره الا غارقاً في خضم عالم موسّع، ومشتملاً بالتالي على وصف كل الواقع الذي اليه ينتمي». «اذن، فمجمل تصوّر أمة من الأمم للعالم وللحياة هو الذي يحدد، متلبِّساً المظهر الموضوعي لأحداث واقعية، المضمون الملحمي بحصر المعنى وشكله».

وهكذا يأتي وصف ادموند ولسون رواية (يوليسيس) بأنها (ملحمة عصرية بطلها الانسان العادي..) و(يوليسيس جويس، اوديسة حديثة تتبع الملحمة القديمة اوديسة هوميروس) عن قرب من حيث الموضوع والشكل معاً. ولن يكون بالمقدور فهم مغزى الشخصيات والأحداث في قصتها الطبيعية الا بالرجوع الى الاصل الهوميري.

وهكذا ايضاً وصف جون جروس الرواية بأنها: (ملحمة العالم الحديث) وقال عنها مؤلفاً كتاب (الحداثة): «تبحث رواية يوليسيس عن شكل معاصر لهذه الأسطورة. تكون النتيجة في الواقع رواية محدثة من الطراز الأول. ان التجسيد الجديد لشخصية (اوديسيس) وضغط السنوات العشر التي قضاها البطل في التجوال وتحويلها الى عشرين ساعة، تعكس المفارقات الادبية التي تتضمنها الحداثة، حيث نجد الإنسان المعاصر يرتقي الى مستوى الابطال الاسطوريين. وهنا تكون الاسطورة القديمة قد بعثت من جديد».

ونختم بأبرز ملامح (الملحمية في الرواية العربية المعاصرة) كما رآها الباحث د. سعد العتابي:

١- اضفاء صفات اسطورية غير عادية على البشر.
٢- الاعتقاد بطوالع النجوم والسحر والخيمياء.
٣- تفسير بعض ظواهر الطبيعة على أنها غضب الرب أو رضاه.
٤- استثمار بعض الاساطير القديمة لا سيما الاله المخلص أو الفادي.
٥- الايمان بالقدرية. والقدر في الملاحم هو ارادة الهية.

أما من ناحية البنى الفنية فنجد:

١- الراوي: تشير الملحمية إلى أنها تُروى بواسطة راو تلقى ما يروي من مصادر عليا - غير مرئية.
٢- بناء الحدث الملحمي على أساس

حلقي.

٣- تتسم الشخصية الملحمية بسمات البطولة الخارقة.

٤- اما الزمن فهو زمن تاريخي يعتمد السرد التاريخي وفق وحدات زمنية مستقلة.

٥- ثم ان الرواية ذات النزوع الملحمي لا بد من ان تنطلق من مرجعية تاريخية: عمل فني او حدث تاريخي ضخم.

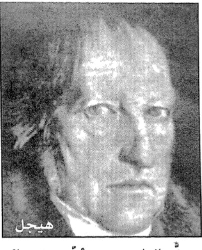
## الفصل الرابع

### خاتمة - خلاصات

(١) اذن فاستخدام الاسطورة في عمل روائي أو مسرحي مسألة فنية أولاً (يمكن اعتبارها رموزاً في شكل انساق) او انماطاً بديلة عن الشخصية (الواقعية) تحل وجهة نظر الراوي سواء في الماضي أم الحاضر. وعلى سبيل المثال في الوقت الذي وُلد (أوديب) سوفوكليس مشرداً وانتهى مشرداً مستسلماً للقدر الإلهي، نجده على العكس في رواية (مسرحية) اندريه جيد. متحدياً للآلهة، معتداً وواثقاً بقدرته بنفسه على تجاوز الصعاب. كما ذكر طه حسين. ويمكن أن نجده مختلفاً في قراءة أخرى (فالأسطورة نفسها تتألف من مجموع قراءاتها المختلفة).

(٢) وهكذا في استخدام نظرية (أسطورة العود الأبدي) لتجسيد رؤية شخصية أو عامة عن التاريخ والناس والاشياء. وتجسيد ذاك الحنين الازلي لدى الإنسان إلى الماضي - الماضي ذاك الفردوس المفقود دائماً: (بيد أنّ كل أسطورة هي من جهة ما، بحث عن الزمن المفقود) وخاصة عندما تضيق الحياة (الحاضر) بالإنسان لأيما سبب، وهذا ما لاحظناه في رواية (يوليسيس) جويس. ولاحظ جملة النقاد أن موضوع (الفردوس - السقوط - العودة) يبقى هو الموضوع الرئيس.

اذن، الأسطورة - رغم ما تحويه من عنصر الخرافة، تصبح في مجمل الموقف الذي تعرضه، ومن خلال شخصيات تنوء بحمل هذا الموقف، أكثر فعالية في الكشف عن الوضع الإنساني وأشدّ ملامسة لأغوار النفس البشرية من الاحداث الواقعية، ناهيك عن ان الاسطورة تحرم الموضوع الذي تتكلّم عنه من أي تاريخ. فضمنها




يتبخّر التاريخ بمعنى أنّ من خصائص الاسطورة: التعاقبية. أي انها تكرر نفسها في صيغ ودلالات عبر المراحل والحقب التاريخية، وعبر الأمكنة.

(٣) ويلاحظ لوكاش أنّ كتّاب الرواية التاريخية الكلاسيكيين، كانوا أعرف بمصائر الناس. وكان همُّهم الأول هو حياة الناس، بينما الكتّاب المعاصرون يكتبون فعلاً من أجل الناس وعن الاحداث الشعبية، الا ان الناس انفسهم لا يؤدون إلا دوراً ثانوياً في رواياتهم: الناس منظوراً إليهم فنياً ويقدّمون مجرد خشبة مسرح للحدث الرئيس.

(٤) كما يُلاحظ لوكاش: من وجهة نظر الشخصية الشعبية، يوجد خطران محتملان على الرواية التاريخية. الأول: انعدام الصلة العضوية بين المصائر الشخصية والمشاكل التاريخية للحياة الشعبية. والثاني: ما سبق ذكره. أي: تهميش دور المجتمع والنظر إلى الناس كديكور على خشبة مسرح الأحداث.

ولذا - يقول لوكاش - «على الكاتب أن تكون له صلات عميقة بالحياة الشعبية في أكثر تشعباتها تنوعاً. أي بالحياة الواقعية لجميع الطبقات في المجتمع»، «وهكذا - بما أنّ الرواية التاريخية تعكس وتصور تطور الواقع التاريخي - فإن مقياس مضمونها وشكلها يوجد في هذا الواقع نفسه. ولكن ما هو هذا الواقع؟ انه تطور الحياة الشعبية المتفاوت والمليء بالأزمات».

(٥) يرى معظم النقاد أنّ الراوي (المؤلف) لا يمكن أن يخفي نفسه وراء الكاتب مهما اجتهد. فجيمس جويس في (يوليسيس) يجعل له حضوراً مستشعراً من خلال تدخلات فنية عديدة (كالقطع الأدبية وما شاكلها) ويقول ماركيز عن رواية (خريف البطريرك) بأنها كتاب اعتراف، وقال ميشال بيتور: (في نطاق الأحداث اليومية والسيرة الذاتية والحكايات العادية يكون راوي الحكاية هو نفسه موضوعها..)، وقال: (الكل يعلم أن الروائي يصنع شخصياته من عناصر مستمدة من حياة الشخصية. كما أنّ الكلّ يعلم أن هذه الشخصيات هي مجرد أقنعة يحلم الكاتب ويتحدث عن نفسه من خلالها.

لكن مشكلة بعض الروائيين أن يبالغ سواء في التدخل المبالغ به في الحدث أو في الشخصية التي تتكلّم عنه. إذ يتحول إلى ما يدعوه باختين بـ(منتج ايديولوجيا) أو (منتج بلاغة) حين يتحول الخطاب الروائي الى خطاب بلاغي مبتعداً بـ(صورة اللغة) عن مهمتها الأساسية: أي أن تكون تشخيصاً لفظياً وأدبياً للمتكلم وكلامه بوصف المتكلم في الرواية فرداً اجتماعياً ملموساً ومحدداً تاريخياً.

وهذا ما لاحظه ايضاً جيرمين بري حيث قال: ان كتابة رواية من خلال تطبيق منتظم لمبادئ لغوية مشتقة من تحليل لغوي تؤدّي الى اتساع الأساطير الزائفة حيث تكون الأماكن والشخصيات والمقابلات مجرد «صور بلاغية».

(٦) وهكذا يمكن القول عن إثقال شخصيات الرواية بالتفاصيل التاريخية الدقيقة - كما لاحظ نور شريف في رواية (رومولا Romola) لجورج البوت.

(٧) ثم إن الرواية التاريخية الواقعية في مجال تصوير ما هو خارق، لا بد أن تقدّم تفسيراً في الوقت ذاته. وذاك بإظهار مصادر الشيء الخارق في الواقع ذاته، فشخصية (يوغاتشيف) في رواية (ابنة القائد) لبوشكين - مثلاً - شخصية خارقة وتشكّل ظاهرة غير عادية. ومع ذلك فإن بوشكين قدّم تفسيراً لظهور شخصية بهذه القدرة العظيمة متعمقاً في خصائص حرب الفلاحين في القرن الثامن عشر.

(٨) ولا نستغرب إذا ما عمد الروائي الى مزج احداث من السيرة الذاتية (كبعد خاص) بأحداث تاريخية (كبعد عام) - كما تلاحظ اعتدال عثمان في بحثها:

تشكيل فضاء النص في رواية (ترابها زعفران) لأدوار الخراط، حيث تشير الى (امتزاج البعد الخاص ممثلاً في احداث السيرة الذاتية بالبعد العام الذي يصور اشتعال الحركة الوطنية في مصر في حقبة العشرينات الى اوائل الخمسينات)، فضلاً عن ان الكاتب يمزج بين أزمنة عدة: واقعية وخيالية وكذلك بين ما هو واقعي واسطوري وحكائي شعبي.

بل اننا نجد في اطار ما يعرف بالرواية الشاملة أو الرواية الكلية: «ان اسطورة وجود شكل روائي واحد يكيّف حسب العصور، قد تلاشت تماماً. وتلاشت معها المساواة الدائمة لتقنيات الروائي وكأنها شكلت على غرار العمليات العقلية لنفس الروائي».

وقال الروائي ارنستو ساباتو حول ما يسمّى بالرواية الكلية: «ليس بمقدور الفلسفة أن تجعل الانسان الذي مزّقته حضارتنا متكاملاً ثانية. لكن هذه المهمة ألقيت على الرواية. ولنذكر هنا مثالاً (دون كيخوت) ولقد أراد والتر سكوت أن يجعل الرواية حاصلاً للتاريخ والتعرض للحوار والشعر، وللحقيقة والأسطورة شأن الدراسة الأدبية، وفي الأخير زوال الحدود بين الرواية والمقالة. ويمكننا أن نقول اليوم: ان المهمة النهائية للرواية هي طرح الرؤيا الكلية للعالم وأداء الرسالة التي قامت بها في الماضي، الاسطورة والملحمة والحكاية الخرافية والشعر والاعتراف والسكتشات». وقال: (تكون الرواية بالنسبة لي شأن التاريخ وبطله: الإنسان «صنفاً غير نقي في جميع الأحوال» فهي لا تخضع للقوالب ولا ترضخ للتقييد).

وإلى هذا ذهب ايضاً، فولفغانغ عندما قال: «كل نص أدبي يتضمن بالضرورة انتقاء من الأنظمة الاجتماعية والتاريخية والثقافية والأنساق الأدبية المتعددة التي توجد كحقول مرجعية خارج النص. هذا الانتقاء الدقيق هو نفسه حدّ أقصى، باعتبار أن عناصر الواقع قد اخذت من النسق الخاص الذي تؤدي فيه وظيفتها الخاصة. وهذا ينطبق على المعايير الثقافية والإيحاءات الأدبية المتضمنة في كل نص أدبي جديد». وهكذا: «لنقل بكل ثقة - ليس النص وإنما جامع النص».

(٩) وفي هذا يمكن القول مع ديفيد لوج: ان الرواية المعاصرة تتحاشى تنظيم مادتها تنظيماً تاريخياً منطقياً - كما تتحاشى استخدام العالم بكل شيء، والمقحم نفسه في كل شيء. ان الرواية المعاصرة والمحدثة، كذلك، تميل عموماً، الى الرمزية وترفض الواقعية التقليدية لذا فهي نزّاعة الى الجانب الاستعاري. وهذا - أو قريب منه - ما لاحظه النقاد في رواية (البحث عن الزمن المفقود) حيث قيل: (تتجاوز هذه الرواية عالم الزمن التاريخي والاجتماعي. انها تتجاوز المذهب الواقعي. وفي الحقيقة، انها رحلة شعرية، أو بالأحرى رمزية تتوخى اكتشاف واقع الماضي الضائع. انها تفتش عن الوسائل الفنية الكفيلة بإعادة خلق ذلك الواقع. قال بروست: «انه يمكن للإنسان في بعض اللحظات المشرقة والنادرة أن يعيش الماضي أو جزءاً منه ثانية». ان رواية (البحث عن الزمن المفقود) أو (ذكرى اشياء مضت) مكرّسة لاستعادة الماضي وما يحتويه من مسرّات.

أما جيمس جويس - على رأي فوكل - فقد أحال الواقع الى دفق زمني - كما في (يوليسيس) و(يقظة فينجان) ملغياً فيه الحاجز بين الواقع والخيال عندما جعل اللغة ذاتها هي الواقع النهائي. وقد اثارت (يوليسيس) جويس، ناقداً من وزن اليوت للكتابة بأنها اعلان لموت الرواية ولفنّ القص ذاته على أساس أنه ما عاد الحديث عن شيء مهم ممكن الوقوع في عالمنا المعاصر».

**الرواية من أهم أشكال الإبداع قدرة على التوظيف والاستفادة من الأجناس الأدبية التي سبقتها**

(١٠) وقبل أن نختم نؤكد مرة أخرى على الصلة الوثيقة بين الرواية والتاريخ وسائر الأنماط السردية الأخرى. فالسيرة والسيرة الذاتية تاريخ. والمذكرات تاريخ. والاسطورة ضرب من التاريخ، وهكذا الملحمة والحكاية الخرافية.. فمن يستطيع - مثلاً - أن يبعد (ألف ليلة وليلة) عن التاريخ. وهكذا الديكاميرون. قال اوستن وارين ورينيه ويليك في (نظرية الأدب): السيرة نوع ادبي قديم. وهو أولاً جزء من علم تدوين التاريخ من الناحية المنطقية ومن ناحية التسلسل الزمني. وقالا: لقد نشأت الرواية من الأشكال السردية غير الخيالية: الرسالة. اليوميات. المذكرات والسير. تاريخ الأخبار أو التاريخ بشكل عام. (والقصة تأتي من التاريخ).

ولعل هذا الارث الغني هو ما جعل الرواية (من اهم اشكال الابداع قدرة على التوظيف والاستفادة من الاجناس الادبية التي سبقتها)، وأن يلاحظ الاستاذ العالم في رواية (نجمة اغسطس): (ان الرواية كتعبير فني مساهمة في الجهد الخلاق ضد العسف التاريخي والقهر وصناعة التاريخ على حساب حرية الانسان). فمهمة الرواية - الأساس - حسب كولن ولسون: الحرية: (ان الشكل الاسمى لأية رواية هو التوتر والتحرر من التوتر. واحتكامنا اليها هو احتكام لغرائزنا التواقة الى الحرية).

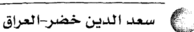
(١١) ونختم أو نستذكر مع فليدينغ المؤهلات التي يعتقد أنها ضرورية لهذا النوع من المؤرخين، أي كتّاب الرواية، وفيما يلي أربع منها:

١- العبقرية التي بغير تدفقها الكامل لا يمكن أن تنفعنا دراسة. ويقصد بـ(العبقرية): قوة الابداع - قوى الذهن القادرة على التغلغل في جميع الأشياء التي في متناول أيدينا وفي حدود معرفتنا.
٢- نصيب وافر من المعرفة. والمعرفة الواقعية بالتاريخ والأدب ضرورية تماماً هنا.
٣- وهناك ضرب آخر من المعرفة فوق قدرة التعلم. وهذه تنال بالمحادثة مع الناس، فهي ضرورية لفهم الشخصيات.
٤- امتلاك المؤرخ (الروائي) قلباً طيباً قادراً على الاحساس.

«فأكثر حالات الضعف في الرواية ترجع الى نقص في إحدى هذه الصفات الأربع».

**◆ الورقة التي قدمها الكاتب في ندوة الرواية التي عقدت في القاهرة في الشهر الماضي**

# النعنع البري : مساءلة النص قراءة سايكولوجية

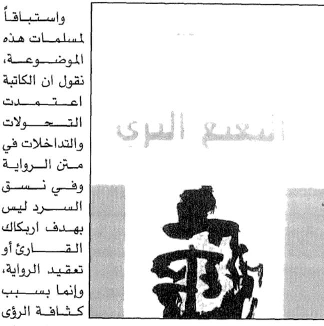


سعد الدين خضر-العراق

**"النعنع البري"(١) الذي اختارته أنيسة عبود عنواناً لروايتها التي صدرت عام ١٩٩٧ ليس مجرد نبات ينمو على حافات المياه أو في البرية يبعث عطراً ذكياً، ولا مجرد شراب دافئ يحضّر منه يسكّن الأوجاع وربما كان كذلك فعلاً- ولكن النعنع البري جاء في الرواية كرمز وكطقس عاطفي من طقوس الحنين الى الذات والى الآخر والى الوطن !! بل أنه حالة من الشوق والحلم لا توصف قد تصل الى الكابوس !!! فقوة الحنين الى الأرض والماضي والأهل والبحر... جاءت بمستويات مدهشة من الوعي الذاتي بفقدان هذا الفردوس أو غيابه تحت وطأة الزمن وعوامل القهر والتسلط !! نعم، لقد أفصحت الرواية عن أنساق من العلاقات والبنى الأجتماعية الريفية والحضرية بدت متجذرة بالأرض بل عميقة الجذور....**

ترى الدكتورة (ماجدة حمود) في دراستها (الخطاب القصصي النسوي: نماذج من سوريا) أن "النعنع البري" "أكثر الروايات النسوية السورية تنوعاً في فضاءاتها النابضة بهموم عصرنا بما تضم من فضاءات منغلقة على حياة مشوهة"(٢) واستطراداً نود أن نؤشر هذا التشوه في الملامح السايكوباثية التي تكاد تغلب على طبيعة شخصيات رواية أنيسة عبود "النعنع البري".. فهذه الرواية المدهشة المثقلة بالأحداث والأوجاع والأزمنة الراهنة والسحيقة والعلاقات الأنسانية السوية أو تلك القائمة على القهر والقمع.. هذه رواية تكاد تحمل ذائقة الرواية الباطنية...؟؟ !! أقول ذلك بحذر، رغم رومانسيتها وشفافيتها التي تبدو واضحة في مقاطع محددة من بنيتها وسردها وتداعياتها وحواراتها ومنلوجاتها الداخلية.. !!

لم تنهج الروائية والقاصة والشاعرة أنيسة عبود نهجاً تقليدياً في كتابة الرواية يقوم على حبكة رتيبة تبدأ بالبداية ثم الحوار فالدراما فالنهاية..، أعني أنها جاوزت التكنيك المألوف في القص وفي بنية السرد وفي ترتيب الأحداث بل راحت تفاجئ القارئ بتحولات (زمكانية) في النص وفي حضور وغياب شخوصه وأحداثه بحيث موهت في المقاطع الأولى من الرواية (١-٣) عرض مجريات الحدث وشخصياته وقدمت من خلال السرد المتقن والتداعي المثير الكثير من التفصيل والتعقيد والغموض، أحاطت به كائنات الرواية : الناس، الأرض، البحر، النهر، القرية، الحيوانات، العلاقات، الخرافات والأساطير.... الخ ووشمتها بثيم غرائبية (فنتازية) وبملامح سايكوباثية، رغم (عافية) اجتهدت الكاتبة في تقديمها في صيغ رمزية ومثالية تطبع أخلاقيات وسلوك وخيارات شخصيات أساسية في الرواية (مثل العم صالح والطبيب النفساني سامح).




واستباقاً لمسلمات هذه الموضوعة، نقول ان الكاتبة اعتمدت التحولات والتداخلات في متن الرواية وفي نسق السرد ليس بهدف اربكاك القارئ أو تعقيد الرواية، وإنما بسبب كثافة الرؤى والمعطيات الدرامية وتزاحم الأحداث : ماضيها وحاضرها...، بيد أن القارئ وعبر قراءة متأنية يمكنه اعادة ترتيب مكونات الرواية السردية والبنيوية ليحقق تتابع وجاهزية وتوصيف أنماط الأحداث والعلاقات في هذه الرواية الصعبة ذات الأبعاد الإستبطانية التي اعتمدت (الموروث) ثم (الميتافيزيقيا) و (الماورائيات) وبعض عقائد الشعوب القديمة أو الشعوب البدائية مثل (التقمص) و (التناسخ) و (الطوطمية)... الخ.

ولعل مما يلفت انتباه قارئ "النعنع البري" تفوق الكاتبة في تصوير وطأة الاغتراب كحالة انسانية تواجه كائناً من كان مثلما واجهت (علياء) و (سعاد) و (سامح) و (علي)...، ولعل الانفعال بالغربة قد انعكس على التوازن النفسي لشخصيات الرواية فخلق منها شخصيات (مأزومة) يصح اخضاعها - كلها أو بعضها- للتحليل النفسي الفرويدي، وحتى وفق منهج

## لم تنتهج الروائية نهجاً تقليدياً في كتابة الرواية يقوم على حبكة رتيبة تبدأ بالبداية ثم الحوار فالدراما فالنهاية

(يونك) أو (أدلر)... لأن (الأنا الذات : Ego) عند أي من أبطال الرواية قد عانت من عدم التوافق مع (الأنا الأعلى : Super-Ego) وهي في الغربة أو في الوطن !! الأمر الذي يؤجج دون شك الدوافع الغريزية والرغبات المكبوتة والحنين الى الماضي والى الطفولة، ويمهد لانشطار الذات (الفصام Schizophrenia) أحياناً وعند بعض الناس، ونلمح في مقاطع من الرواية أعراضاً سايكوباثية مثل (الذُهان) و )الرُهاب) و (الهلوسة) و (الشعور بالاضطهاد) تنتاب (علي) و (علياء) و (سامح) و (أم هاشم) و (أم عارف) و )خديجة).... وغيرهم، وترد في الرواية اشارات واضحة وتلميحات مفهومة لهذه الأعراض والحالات النفسية المعقدة، يسرد بطل الرواية (علي) مثلاً : (جدتي قالت لأمي : ابنك أبله يا فاطمة.. اغرورقت عينا أمي بالدموع) ص٢٥ ويتكرر هذا الاعتراف في مقاطع أخرى من الرواية، وثمة حادثة تأتي في خاتمة الرواية تقريباً تشير الى أن (علي) الشاعر والأديب المرهف الحس (مخبول) : (يا حضرة المحقق : علي صديقي وأرجو أن تسامحه.. ثم وشوش في أذن المحقق بحيث تقصّد أن يسمعه علي "انه مخبول" (ص٣١٨ جاء ذلك على لسان (حسن) الشاعر الوصولي المقرب من السلطة والذي أنقذ (علي) من ورطة مع الحكومة !!

وفي صلب أحداث الرواية نجد أن (علي) يفقد ذاكرته بينما كان يقاتل في الجولان عام ١٩٧٣ (انظر ص٩٣-٩٥) أما (علياء) فتفقد النطق، تفقد صوتها وتصبح خرساء عندما رأت الوحش البشري (أبو بقعة) يغتصب الفتاة الصغيرة (خيرية البائعة) في دهليز مبنى عتيق (ما الذي أصاب علياء؟ لماذا صارت خرساء؟! أخذتني أمي الى المزارات....) ص٢٠٨،

اذن وبغض النظر عن الأسباب والمؤثرات نستطيع أن نقرر أن في حالتي فقدان الذاكرة وفقدان النطق ما يؤشر أعراضاً سايكوباثية...، نقرأ أيضاً في التداعيات لماذا أنت سوداوي؟؟!!! (ص١٢٣) والسوداوية من أعراض الأمراض النفسية كما نعلم.

ومن السهل ملاحظة تكرار المتغيرات الدرامية والسايكولوجية في هذه الرواية مثل (انشطار الذات) و(ثنائية الأنا) تحفزها تقلبات الدوافع الداخلية لشخوصها من خلال ما أشرنا اليه من حالات التأزم والقلق، سيما وأن الرواية تقوم على تقنية التداعي الذاتي واستحضار الماضي وحيوية الحوارات وتوظيف الموروث الشعبي ودفق السرد : فالسارد يكلم نفسه:

(أحياناً، يخاطب ذاته (ابتعد عني.. لا أريد أن أخاطب احداً، أريد أن أركض في البرية مثل كلب مسعور لأبتعد عني ص٢٠ يلاحظ هنا عبارة (لأبتعد عني) أي لأبتعد عن نفسي وذاتي وكينونتي.

وتتأكد (عليا) من تعدد الذوات في شخصيتها حين تسترجع في خاتمة الرواية مسار حياتها (أعيد تلاوة الماضي جملة جملة، ربما أستخلص الأنا.. الأنا من ال هو ص٣٥١ وهذا الفهم لذات (عليا) يعيدنا الى نص شعري لأنيسة عبود بعنوان (تحولات الوردة)(٣) يعكس ثنائية (الأنا والأنا الآخر) يقول النص

نامي الليلة أيتها السماء
لا تنظري اليّ
وأنا ألم أشلائي
وأبكي عليّ
.............
حائران أنا والمساء
حائران أنا وأنا

وفي متن الرواية العديد من الاشارات والنماذج التي تعكس العلاقات المشوهة : (الأغا الزعيم) المستغل وزوجته (الدبابة) و (جمول الأرملة) و (حمدان الكسيح) و(سلوم) الذي كان يعاشر (الجدة) أم فطوم وهدبا وانجبتهما منه لا من (الجد شهاب) العنين الذي تحول قبره الى مزار وكرامات ومعجزات.. !!! وتراجيديا (بدر الدرعاوي) و (اسماعيل العلي) و (جاسم الجزراوي) والدرويش (الجنيداتي) الذي يعاشر الأفاعي ونموذج (مقصود) الشاعر المداح الذي أصبح ثرياً و (رندة) ابنة زعيم المدينة النزقة التي أصبحت راعية للأدب والأدباء توزع الجوائز على شعراء المدينة، والتي افتتحت مجلة وترأست تحريرها !! ص٢٤٩ حصلت على كل هذا بالوساطات لأنها لا تمتلك مقومات ذلك ! و (سحر) زوجة (الجنرال) التي قدمت للجامعة للحصول على الدكتوراه والتي ستحصل عليها حتماً تقول (عليا) (ولكنها لن تحمل ذاكرة محملة بالمقاعد المكسورة والأقلام المكسورة...، وغداً الدكتورة (سحر) سترعى العلماء وتشكل الجمعيات الخيرية وتوزع أحذيتها التي بطل موديلها على طالبات الجامعة !!! (ص٢٤٩ )

هكذا تتحدث (عليا) الأستاذة الجامعية التي درست في باريس وحققت مكانتها من خلال جهدها ومثابرتها، (عليا) التي أحبها علي وهام بها حد الجنون (عليا أنت تستهويني بجسدك وروحك وصوتك وتفكيرك (ص٧٣) قال لها علي عندما رأيتك لأول مرة كان بعد خروجي من السجن بفترة قصيرة، أغلقت علي أفكاري.. كنت متشبعاً بوجهك العذب (ص٧٠).

وفي نموذجي (سحر) و (رندة) تود الكاتبة أن ترصد حالة اجتماعية مألوفة ومعروفة تلك هي أنه مهما امتلكت المرأة بل الأنسان - من مال وثروة وجاه فإنها تشعر بشيء ينقصها، نعم، تنقصها الثقافة والعلم لأنها تحس بأن كل ما امتلكته جاء دون حق ويبقى الاحساس الداخلي لديها بزيف واقعها !!!

## في متن الرواية العديد من الاشارات والنماذج التي تعكس العلاقات المشوهة

(عليا) الأستاذة الجامعية التي تعرف عليها (علي) من خلال صديقه (سامح) الطبيب النفساني الذي زامل (عليا) في دراستها في أوربا وكلاهما من الساحل السوري الامر الذي شدهما لبعضهما وهما في الغربة، (عليا) تتخيل أن لها أسماء كثيرة : (ماري)، (ليلى)، (عشتار)... انها ترى نفسها في كل النساء حتى اللواتي ظهرن في حقب سحيقة من التاريخ، اذن هي تقبل مبدأ (تقمص الأرواح) و(التناسخ) واحلال النفس والروح في أجساد أخرى.. !!! انها تؤمن بالروحانيات والماورائيات (ص٢٥٠) من هنا نلمح البعد الميتافيزيقي في الرواية : (كان حقل الفستق أمام المنزل وكان عبدالله يجبرني على أن اعزق في أوج الهجير، كنت أبكي وأنا أنطوي على معول مكسور وبطني مملوءٌ بطفلة ستأتي الى الحياة باسم (هدى)، وعندما تسألني أمي ما بك يا (ماري) أقول لها لا شيء، كرهت قرية عبدالله (ص٢٥٠ في هذا المقطع (تقمص واضح)، (عليا) تتقمص (ماري) المرأة التي لابد عرفتها، وأيضاً تتحدث (عليا) عن (بعض الشوارع في بلدان آسيوية.. أشعر أني أعرفها منذ زمن (ص٢٥٠ (قلت لصديقي سامح بعض النساء لا يهرمن، أنا اعرف واحدة عمرها ألف عام (ص٤٤) وفي حوارها مع (أم علي) تقول هذه الأخيرة (في الجيل القادم أرجو أن يخلقني الله أمرأة متعلمة (ص١٨٩) وحين يتعرف (علي) الى (عليا)

❖ ابتسم سامح.. ها.. لقد التقيتما اذن.. عليا يا سيدي تؤمن بالماورائيات وهي تظن أنها كانت قبل ألف عام امرأة أخرى (ص٨٤ )

وفي المقاطع الأولى من الرواية تمهد الكاتبة مبكراً لتقبل هذه الفكرة التي ستكون واحدة من الأفكار التي تقوم عليها بنية الرواية (لا.. ربما أزمنة أخرى أو امرأة أخرى غيري دخلت ثيابي عنوة وتقمصتني (ص١٦) هكذا تخيل (علي) حديث حبيبته الأولى (ليلى).. !

أما الملامح الطوطمية فتتضح عبر السرد (هذا الذئب كان ابني وكان رجلاً فارساً، زوجتك رفضته عندما كانت فتية ومرة صفعته بالحذاء لأنه حاول معها محاولة رجل مع أمرأة، بعد ذلك راح يغزو في معارك نسوية... لم يترك امرأة إلا واشتهاها، عاشرها دون أن تدري، عرّى في خياله، عرا كل نساء القرية لذلك أصابته لعنة الشيخ "ضاهر" مزار القرية القديم، غضب عليه الرب ومسخه الى ذئب (ص١٣) توظيف طوطمي وميثولوجي واضح لأساطير يونانية وعقائد أفريقية ترجع الجذر السلالي والأصول البيولوجية للأنسان الى كائنات حيوانية وبالعكس، ونحن نعلم أن الكثير من الكتاب الغربيين والكتاب العرب قد صوروا في نصوصهم وكتاباتهم كيف يتحول الانسان مجازاً الى (دودة) أو (عنكبوت) أو (جاموسة)... وفي "النعنع البري" تفعل أنيسة عبود ذلك بتقنية عالية وربط ذكي بين الراهن والماضي، وقصة (أم سلمان) التي نطحها الثور وكيف أخذه زوجها الى الحقل وراح يضربه بعصا غليظة حتى انهار على الأرض... (الى هذا الحد تضربني دون أن تعرفني؟؟ أنا بهجت الزيتون.. في عصر ما، في زمن ما كنت زوجاً لامرأتك) ص١٩

أما حكاية (خالتي هدبا) التي تشبه حكايات ألف ليلة وليلة فلا أحد يعرف مصيرها، أعني مصير هدبا، (بعض الجيران يقولون انها تحولت الى طائر يسبح فوق الماء.. يخبط جناحيه في الماء ثم يرتفع عالياً في السماء... ج ص٢٥٩

في الملامح الطوطمية لهذه الرواية المثيرة نزعة وحوشية، وبطش حيواني يكتنف الحياة الأجتماعية وآدمية الأنسان.

إن الرواية تلامس في سردها الذكي أحلام الناس البسطاء من جيل اليقظة والكفاح الوطني بحيث يستذكرون بعض رموزه الوطنية أمثال (ابراهيم هنانو) و(الشيخ صالح العلي) حتى تصل الى جيل الخيبات والانكسارات والهزائم وتلك المواقف الكابوسية التي تحيط بالانسان، وتعرج على التحولات التي شهدها العالم مثل سقوط الأتحاد السوفيتي (المقاولون يقايضون الأعلام الحمراء بكومة أحذية ايطالية وبعض فطائر الهمبرغر) ص٧٤.

ليس من السهل أن تكتب عن الماضي إذا لم تكن مؤرخاً تمتلك أدوات التدوين التاريخي، ولكن أنيسة عبود(٤) قدمت في روايتها "النعنع البري" وروايتها الأخرى "باب الحيرة" وثائق للتاريخ الاجتماعي والعاطفي للأنسان العربي المعاصر المشدود الى الماضي البهيج الذي يحلم بعودته.

وفي قلق العلاقات الرومانسية الأنثوية الذكورية التي جسدتها علاقة (علي و عليا) ثم (عليا وسامح) يختصر (الدرويش) نبوءته (ستظلين يا أبنتي تبحثين عنه وسيظل يبحث عنك الى أبد الآبدين، وكلما التقيتما افترقتما (ص٢٦٤.

بقي أن نعترف بأن لغة الرواية قد تساوقت مع بنية السرد بحيث خلت هذه اللغة من البهرجة والتزويق اللفظي وتوفرت على مفردات متداولة ومفهومة.

(١) أنيسة عبود : "النعنع البري" رواية / دار الحوار / اللاذقية / الطبعة الثانية / ٢٠٠١م.
(٢) الدكتورة ماجدة حمود : "الخطاب القصصي النسوي : نماذج من سوريا" دار الفكر / دمشق / ٢٠٠١م ص١٢٦.
(٣) مجلة "الموقف الأدبي" دمشق / شباط / ٢٠٠٣م.
(٤) أنيسة عبود : روائية وقاصة وشاعرة سورية فازت روايتها "النعنع البري" ١٩٩٧م بجائزة المجلس الأعلى للثقافة في القاهرة وأصدرت بعدها رواية "باب الحيرة" ٢٠٠٢م، ولها مجاميع قصصية منها "غسق الأكاسيا" و "تفاصيل أخرى للعشق" وتكتب عموداً أسبوعياً في صحيفة يومية دمشقية.

# رواية في كـتـاب شَـمـعي!!

مفلح العدوان

الشمع.. كلما اقترب من النار زادت فتنة تشكيله، ووتعاظمت غواية جعله مبعوثا لاستنساخ أي كيان آخر من خلال مرونة روحه..

أؤمن أن سحر الأشياء يكمن في قدرتها على تحدي الأصل، وروعتها تتجلى في تمكنها من خلق الجديد الذي يقارب حالة تتجاوز ما تم البدء به، ولكن المميز أكثر هو ان تصل بلاغة الإبداع الى درجة الكشف عن قصة كاملة دون البوح بجملة، أو النطق بكلمة واحدة، وهذا سر تملك تمائمه المتاحف بشكل عام، غير أن وضوحه يتبلور أكثر في متاحف الشمع، التي ميزتها، واختلافها في أنها أماكن مجبولة بأثير الإبداع، وبالذوق الرفيع، وبالإرث المسكون فيها، تلك المتاحف التي يلاحظ الزائر فيها زخما من تجليات الفن، وشيئا من الخلق، وكَمّاً هائلاً من ومضات القصة وتفاصيل الرواية، وفيضاً رائعاً من المسرح الحياتي، كلها تتآلف للتعبير عن منظومة أحداث ومفاصل حياة من خلال اعادة صب الشخوص في قوالب شمعية، ليس سكبا ضريرا، وإنما نحتا حيويا في الشمع حتى يستوي التجلي الخلّاق كاملاً، بهيّاً، فصيحاً في سرده للماضي دون الخوض في لوثة النطق، وبلا ولوج في موارية الكلمة المكتوبة.

أتكلم عن متاحف الشمع متذكرا لحظة زيارتي متحف الشمع في مدريد، حينها دخلت المكان وما كان في نيتي أن أقرأ رواية عن تاريخ الأندلس، ولا عزمت النية على مشاهدة راقصة الفلامنكو، وما كنت راغبا في متابعة الغجر في ترحالهم داخل اسبانيا وخارجها، لكنني ما ان صرت في حضرة المكان / المتحف حتى تماهيت في حالة الترحال هذه، تقمصتني بصمت، ودون وصاية من الكلام أو مصادرة من قِبَل المنظرين له، كانت زيارة مختلفة، وكنت خلالها أسير داخل أسطر قصة لم تُكتب بالحبر، بل رسخت بالشمع الذي أبدعته يد فنان كرّس جُلّ وقته لتتبع حياة المختلفين من بني البشر قديما وحديثا في اجتهاد يضع على عاتقه مقاييس الشهرة، والدهشة، ومقدار التأثير على مسيرة إيقاع الحياة في لحظة ما..

في متحف شمع مدريد قرأت قصص أولئك الشخوص، وركزت في حكاية تلك البلدان والدول، بشكل مختلف بدءا من تاريخ اسبانيا القديم، وليس انتهاءا بالرحالة المحلقين الى جغرافيا الفضاء، رغم اصرار الإسبانيين، من خلال لغة الشمع، على التأكيد بأن أمريكا الحديثة هي اكتشاف رحالة اسباني مهما حاولت، تلك الدولة، نسيان ذلك، وفي ذات الوقت هي ( أي اسبانيا ) لا تنكر دور طارق بن زياد، وموسى بن نصير في مسيرة حضارتها.. كل هذا قرأته بعينيّ دون وصاية من أحد، وبلا تنظير من أي دليل، ما أن دخلت متحف الشمع في مدريد!! أية رواية عظيمة داخل صفحات هذا الكتاب الشمعي الذي يمكّن المحدّق فيه من رؤية تفاصيل اولئك المشاهير، دون الخوض في متاهات اللغة، بل بالإيماء، والحضور المجسد الذي ينبض من بريق عيونهم، ومن خيوط ملابسهم، ومن تعابير وجوههم، ومن تلك الأدوات التي بقيت بعد رحيلهم، وغيابهم جميعا: القياصرة، والأبطال.. اللصوص، والعباقرة.. العلماء، والفنانين.. الرحالة، والمكتشفين.. العساكر، ورجال الدين.. كلهم يشون بما لديهم لكل عابر بالمتحف، فقد تجدسوا أمامي بكل مهابتهم : نيرون، تراجان، أدريانو، كليوباترا، طارق بن زياد، عبد الرحمن الثالث، المنصور، ابن رشد، ابن ميمون، هارون الرشيد، عائشة الحرّة، أبو عبد الله الصغير، فرناندو وايزابيلا، كارلوس الأول، فيليب الثاني، فرانكو.. كلها أسماء صنعت التاريخ في حقبة من حقب الماضي، وهي هنا جمعت في غير قاعة من صالات المتحف، يطالعها الزائر، فيحتاج الى وقت أطول للإستفسار عن بصمات كل شخصية في ظرفها وتاريخها الذي كانت فيه.. تلك الزيارة كانت أجمل رواية قرأتها، بأقل عدد من الكلمات، ولكن بفيض من الإسهاب الصامت للتاريخ المجسد شمعا، في معبد أسطوري اسمه متحف الشمع!!

muflehad@yahoo.com

# شعرية التفاصيل المهملة
# دراسة في «حياة كسردٍ متقطع» لأمجد ناصر

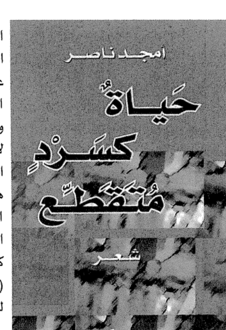
غريب اسكندر - بريطانيا*

تتنوع كتابات امجد ناصر وتنفتح على اكثر من شكل كتابي في محاولاتها المتكررة لطرق دروب واكتشافات شعرية جديدة، ولا يأتي هذا التجريب على الصعيد الأسلوبي الذي نستطيع تلمس خطه التصاعدي ابتداء من مجموعته الأولى مديح لمقهى آخر (بيروت ١٩٧٩) مرورا بعدد من مجموعاته الشعرية مثل رعاة العزلة، سر من رآك، مرتقى الانفاس ووصولاً الى مجموعته الاخيرة حياة كسرد متقطع .

أقول لا يتم هذا التحول على الصعيد الاسلوبي بتجلياته اللغوية والصوتية والمعجمية فحسب وانما على الصعيد الدلالي وتنوعاته العديدة، الأمر الذي يهتم به الشاعر كثيراً في ما قرأنا له، بعبارة اخرى يكتب امجد ناصر قصيدة نثر تخلص لمضمونها وبعدها الداخلي ولا يتم هذا الامر، بالطبع، على حساب لغة الشاعر وتقنياته الخاصة الاخرى.

نقرأ مجموعة حياة كسرد متقطع خلال هذين المستويين (الاسلوب والدلالة)، فهي توظف السرد بوصفه تقنية اسلوبية في البناء الشعري العام. وكما لا يخفى فان هذا التوظيف يحتاج الي مهارات خاصة يمتلكها الشاعر حتى يستطيع ان يرتفع ، بعدته العزلاء، من مستوى النثر الى مستوى الشعر، وان يقنعنا بعدما فقد الشاعر، سلفا، كل ادوات البناء الشعري التقليدية من وزن وقافية في القصيدة الموزونة بنوعيها: قصيدة الشطرين، وقصيدة التفعيلة، والانسجام اللغوي والابتكارات اللغوية الخاصة في قصيدة النثر، فضلا عن البناء الاستعاري الذي يلازم، بلاغيا، بناء القصيدة، اقول بعد ان فقد كل هذا: كيف يستطيع الشاعر ان يقنعنا بشعرية ما يكتب وهذا هو ما اعنيه بالمهارة الشعرية الخاصة في توظيف الكناية التقنية البلاغية الاسلوبية الأثيرة الملازمة للنثر السرد ، وهذا هو المفتاح الاول والرئيسي لقراءة هذه المجموعة.

يقدم لنا الشاعر في حياة كسرد متقطع كناية كبيرة واحدة تتمفصل الى كنايات داخلية، الكناية الكبيرة التي يقدمها لنا الشاعر هي كناية الحياة في مقابل لازمها اللدود




الموت الموضوعة الشعرية القديمة ـ الجديدة ابدا. ويتم ذلك جدلياً في عملية التوليد والتحويل الدائمة لهذا الصراع، صراع (الحياة ـ الموت)، وصوفيا من خلال رحلة البحث الدائم لاحدهما نحو الآخر وهذا الاستيطان القائم منذ بدء الخليقة وما نجده في هذه المجموعة هو شعرنة هذين المحورين من خلال العناية بالتفصيلات الصغيرة وحتى المهملة، اذ لا احداث كبيرة في هذه المجموعة على الاغلب (باستثناء قصيدة مؤجلة لنيويورك)(٢).

لنقرأ من طريقة اردنية حيث يبدأ الشاعر بسرد وصفي لحالته وردود افعاله ازاء فتاة جالسة في مقهي تريتي سنتر بلندن:

بطريقتي الاردنية نفسها التي يبدو انني لم اتخلص منها رغم الحدود والمواصفات العبرتها بقدمي البدوي المسرعتين الى النهب (..) واضح انني تركت عيني تتضوان ثيابها قطعة قطعة فلما بلغتا ورقة التوت نهضت فجأة من مقعدها واتجهت نحوي (...) قالت:

ـ لماذا تنظر الي هكذا!

ـ فقلت لست أنا

واشرت بيدي الى الخلف.

هكذا ومنذ البدء يدخلنا الشاعر في غوايته النثرية لينتهي بنا الى فخ شعري:

في المرآة، كان شاب صغير يتراجع، مبهوتاً، بظهره الى الوراء ويمسد شعره بيده (٣).

ثمة قصائد في حياة كسرد متقطع تحفل بالموت وبثيماته المتنوعة:

موت الانسان، موت الحلم، موت الحب وتغيره، وحتى موت الأمكنة اذ ان جميع الموجودات قابلة للموت تستمده منذ بدء وجودها هكذا يستبطن العدم وجوده كما يستبطن الوجود عدمه، ونستطيع ان نبوب نصوصاً مثل (مياه كثيرة جرت تحت الجسر، استعداد للطيران، حديث عادي عن السرطان، البيت

بعدها..) بقصائد الموت.

ومع ان اغلب قصائد هذه المجموعة تحفل بهذه الثيمة الا ان ثمة تعارضا آخر تمثله قصائد اخرى ذات ايحاءات اخرى ولا اقول مختلفة فنجد الايحاء الصوفي في (الخاتم القيرواني، في ضريح ابن عربي، مساءلة ابن عربي، منديل السهروري) بينما نجد ايحاء الحب بنوعيه الحسي والتطهري في (ماذا في القبلة، تحليل القبلة، القلعة سكة العاشقين) تتعدد، اذن، ثيمات المجموعة الا ان ثمة خيطا يجمع هذا التعدد ويصدر بوصفه معادلا موضوعيا للثيمة الاساسية التي حملتها المجموعة «حياة كسرد متقطع» فالحياة التي يرسمها الشاعر هنا هي هذه الحياة التي تتقاطع وتتنوع داخل اطار جدلي واحد تمثله ثنائية (الحياة ـ الموت)، هذا السباق الذي يصفه الشاعر بعناية تفصيلية امينا بذلك لتقنيات السرد، لكنه، شعريا، يترك تلك الدلالات الموحية ليدعو القارئ، فعلا، للمشاركة بهذه الحمى المسماة حياة على حد تعبير رامبو.

انها سياحة خاصة ما بين اشتراطات الحياة كما في:

ـ قصائد الشعراء الشباب، ان تذكر اصوات المغنين الصاعدين بالزيزان العنيدة في ليالي الأرق.

ـ قال لي صديق متهتك (...) ان النساء نوعان ولم يعرف في حياته كذئب ثالثا لهما.

ـ مالت على حقيبتها فتهدل شعرها فلمته بحركة سريعة الى الخلف.

ـ رداء مريول سحر المقلم بالأخضر وشعرها الأشقر المتوهج.

ـ طلبة الـ *Level* والكليات المحلية المتحدرين من شبه القارة الهندية بدأ بهم النملي على التحصيل (٤).

واشتراطات ثيمة الموت الثيمة الاساسية الاخرى في «حياة كسرد متقطع» كما في:

ـ كلما تذكرنا صديقاً راحلاً لاحظنا انه اصيب به.

أترى؟ لا احد يموت في محيطنا هذه الايام بغير السرطان، صائد الغفلات اللعين.

ـ ليست الشيخوخة بل النسيان بل الرغبة بالتخفيف من الوجوه والاصوات والتفاصيل.

ـ ليس باليد التي سيأكلها الدود تحمل عبء الابد.

ـ ماذا لو مات الآن لأي سبب تافه، مثلما يموت الناس عادة.

ـ ولما عاد ولم يجده في قسم الطوارئ بل في جناح السرطان(٥).

يقدم أمجد ناصر حيوات و ميتات مألوفة، اعني في اسبابها ومسبباتها لكن السؤال هو أين تكمن شعرية هذه الحيوات والميتات، هل في سردها المتقطع الذي يحيل الى استبطان الحياة لموتها الداخلي وفي قربها، اعني النصوص، من الوجع الانساني العام، فموضوعاتها هي لشخصيات معروفة من لحم ودم (الأم، الأب، الأخ، الصديق، صالح العزاز..) واماكن مألوفة (لندن، المفرق، الجسور السبعة، همرسمث، هانسللو).

هذا الرصد الدقيق لحيوات عامة هو الذي خلق شعريتها وقد ساعد السرد بما يتمتع به من قدرة على التفصيل والتوصيف على ذلك على العكس من البناء الاستعاري الاجمالي. وكما يتضح ذلك جلياً في (استعداد للطيران) وحديثه مع الجدة او مثلا في نص (راديو قديم):

ـ الراديو القديم نفسه ماركة فيليبس ذا العين الخضراء التي كانت تشع في ليالي الأرق (أو الشفق) النادرة(٦).

وبعض نصوص هذه المجموعة تحمل طابعا صوفياً لتسميتها او دلالاتها وهي ليست كذلك بالمعنى الحرفي لمصطلح الصوفية وان كانت تحمل اهم سماته واعني بذلك (البحث ـ الرحلة ـ المشقة) الا ان المغزى الحقيقي لها يتم في اطار آخر، غالباً ما يكون تراجيديا، وفي لحظة حلمية (انسانية) لا (كشفية ربانية) كما هو حال المتصوفة. وهذه احدى ابرز ميزات هذا الكتاب فهو غالبا ما يقدم لنا المفارقة المضمونية التي تأتي دائما في آخر النص والتي تحوي، بالطبع، مفارقتها التعبيرية هكذا يقدم لنا في ضريح ابن عربي قصة صوفية بكل لوازمها المعتادة (اشبيلية، دمشق، مكة، الجلوس قرب الضريح، الوردة الفارسية، وتجلي النظام في المرأة والفتاة):

ـ وكما لو انني اصبت بعدوى الكشوفات التي يزعمها الصوفيون لاح لي ان المرأة والفتاة ليست سوى النظام في تجليين مختلفين.

الا أن آخر النص يقرر شيئاً آخر يحقق اختلافه فيه:

ـ فاكتشفت فجأة انني
احشر صفحة من كتاب
في جيب
بيجامتي
وانا
ممدد
على
سريري

في ٤٥ سبرنغ غروف كرسنت في حي هانسلو غرب لندن أقرأ ذخائر الاعلاق في شرح ترجمان الاشواق (٧).

❖ شاعر من العراق يقيم في لندن

١. أمجد ناصر ـ حياة كسرد متقطع ـ رياض الريس للكتب والنشر ـ بيروت ٢٠٠٤.
٢. نفسه ـ ص ٧٧.
٣. نفسه ـ ص ٣٣.
٤. نفسه ـ في صفحات مختلفة من المجموعة.
٥. نفسه ـ في صفحات مختلفة من المجموعة.
٦. نفسه ـ ص ٣٥.
٧. نفسه ـ ص ٦٥ ـ ٦٦.




يحيى القيسي

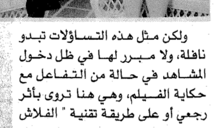
# "دفتر المفكرة" للمخرج نك كاسافيت
## عاطفة الحب في أقصى تجلياتها قد تصنع المستحيل

أول ما يثير انتباه المرء من ملصق فيلم " دفتر المفكرة " أنه فيلم رومانسي حالم، ويذكر على الفور بفيلم شهير هو " ذهب مع الريح "، ولا بأس أيضا من جر المشاهد إلى فيلم "تايتنك". ويبدو أن هوليوود قد وجدت الأمر بضاعة رائجة، أي أفلام الحب، وهذا أمر جميل ما دام أن السينما قد أبعدت من طريقها تلك الأفلام الجنسية التي كانت رائجة في فترة السبعينيات وما قبلها، أي التي كانت تثير الغرائز، وتجتث العواطف من النفوس معتمدة فقط على الجسد ولا شيء بعده، ولهذا لا يمكن لنا إلا أن نرحب بأفلام تسمو بالعواطف، وتركز على رصد الأحاسيس البشرية الراقية. وهنا لا بد لي من وقفة سريعة عند الأفلام العربية، وبالطبع المصرية على وجه الخصوص، ما دام أن الإنتاج السينمائي العربي يكاد ينحصر فيها، وذلك الإصرار المتعمد على إبراز الجسد بأية طريقة، وبمناسبة أو بدونها، المهم أن يتم الإغراء، على حساب المضمون والشكل أيضا، وأذكر فيلما من آخر ما شاهدت، وهو " باب الشمس " المأخوذ عن رواية إلياس خوري المعروفة، وهو فيلم مخصص للقضية الفلسطينية، ولكن كان من المثير للغثيان، والملل أن يتم الإصرار على مشاهد العلاقة الزوجية الجسدية، والتذكير بها بين الحين والآخر، وهذا الأمر لا نكاد نجد له مثيلا في السينما الغربية هذه الأيام، فمن الطبيعي أن نصادف الكثير من الأفلام النظيفة، أي التي لا تتضمن مشاهد جسدية على الإطلاق، ولنا في فيلم " فتاة المليون دولار " للمخرج والممثل القدير كلينت إيستوود خير مثال، فهو لا يتضمن ولو لقطة لقبلة واحدة أو إبراز مثير للجسد، ومع ذلك فقد حصد أبرز جوائز الأوسكار، وحقق حضورا مدهشا لدى الجماهير.

أعود إلى فيلم " دفتر المفكرة " وهو في الحقيقة دفتر للذكريات أو كتابة اليوميات عن علاقة جمعت قلبين معا برباط الحب الأبدي، والقصة مأخوذة عن رواية للكاتب نيكولاس سباركس، كانت قد حققت مبيعات عالية عام ١٩٩٦ حين صدورها، وهنا نتعرف على الشاب الريفي " نوا كالهوم " يقوم بدوره الممثل ريان غوسلينغ، وهو عامل نجارة، لم يصل إلى حد كبير في

التعليم، وليس على درجة عالية من الثقافة، ولكنه على الأقل يملك صدقا فطريا كبيرا، وأحاسيس دفاقة، ومنذ أن يرى الفتاة الجميلة القادمة من المدينة" آلي هاميلتون " تقوم بدورها الممثلة راشيل ماك آدامز، حتى تتقلب أحواله، ويستبد به العشق، وهذه الفتاة القادمة من أسرة غنية، والتي ينتظرها مستقبل باهر في أرقى الجامعات، تكاد تكون العنصر النقيض له من ناحية الإمكانيات على الأقل وطريقة التفكير، لكن سهم كيوبيد يخترق بنصله القلبين معا، ويبدأ بتسميم طمأنينتهما الهادئة، وتبدو آني في حالة عشق قصوى منتشية بها، ويبدو الشاب المكافح الهادىء في حالة من الغيبوبة اللذيذة على ما يجري له، هنا تعيش آني أيام عطلتها الصيفية مع والديها الثريين في قصرهما الريفي، بينما يعيش نوا مع والده الذي يقرأ له قصائد وايتمان، ولا نكاد نتعرف على أفراد آخرين للعائلتين، فكأنهما قد صمما للفيلم هكذا : رجل ثري وزوجته الارستقراطية الملامح والتصرفات، ورجل فقير مثقف يعيش في بيته الريفي مع إبنه الوحيد، ولا يملك الواحد منا أن يتساءل أين بقية الأفراد مثل بقية خلق الله من العائلات؟

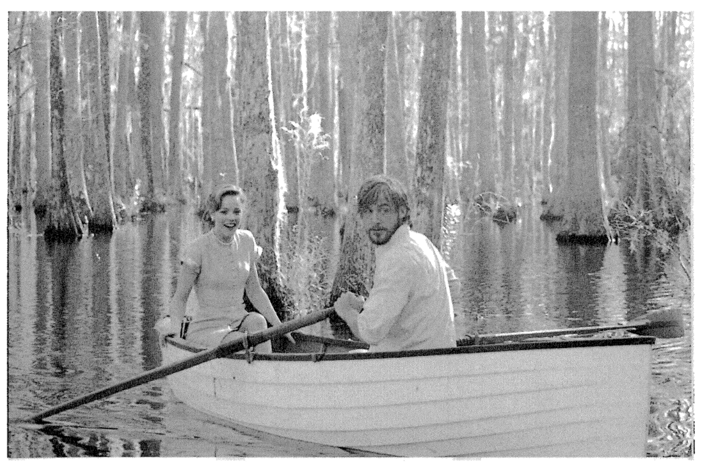




ولكن مثل هذه التساؤلات تبدو نافلة، ولا مبرر لها في ظل دخول المشاهد في حالة من التفاعل مع حكاية الفيلم، وهي هنا تروى بأثر رجعي أو على طريقة تقنية " الفلاش باك " حيث يقرأ رجل مسن " يقوم بدوره الممثل جيمس غارنر " بصوت خافت لامرأة مسنة أيضا في دار للعجزة " تقوم بدورها الممثلة جينا رونالدز " ، حكاية مكتوبة في دفتر مفكرة، وهذه المرأة المصابة بالزهايمر، مرض النسيان، تحب القصة كثيرا وتحاول أن تستزيد من تفاصيلها، وبين الحين و الأخر تتذكر أنها سمعتها من قبل أو أنها تعرف شخصياتها، ويمر وقت طويل من الفيلم حتى نتعرف نحن المشاهدين على أن هذه القصة هي لهذين العجوزين حينما كانا شبابا، أي لنوا وآلي أو ألين كما تنادى أحيانا، ولكن ما هي هذه الحكاية وكيف تمت صياغتها سينمائيا؟

تبدو الحكاية مألوفة إلى حد كبير بالنسبة لكل مشاهد، فأمر طبيعي أن يقع الحب بين فتاة ثرية، وشاب وسيم فقير، ولكن أين تذهب التفاصيل، وما مصير مثل هذه العلاقة غير المتكافئة على الأقل بالنسبة للوالدين، هنا مربط الفرس كما يقال، وهنا اللحظات التي تسعى لتأزيم الحبكة دراميا، وتأخذها إلى غايتها القصوى، وعلى كل حال، نمرّ هنا بشكل مختصر على التفاصيل، ويبقى أمر مشاهدة صياغة الفيلم بصريا وسمعيا من مسؤولية الراغب من عشاق الفن السابع.

يصر والدا الفتاة على الرحيل بها من القرية نهائيا، والعودة إلى المدينة حيث العمل وإكمال الدراسة الجامعية، ويتم هذا الانتزاع في أقصى درجات العشق التي وصل إليها هذان الشابان، ورغم الصدمة النفسية التي أصابت كليهما معا إلا أننا نتعرف لاحقا على أن حياتهما قد سارت في ركابها الطبيعي من جديد، لكن ثمة جرح غائر ظل ينزف في قلبيهما بين الحين والآخر حينما تهيج الذكريات، وتقع آلي في حب جديد، لضابط وسيم وثري، فيما يظل نوا يكتب إليها كل يوم رسالة لمدة سنة كاملة، فيما تقوم والدة آلي بإخفاء هذه الرسائل عنها، وهكذا يتم النسيان جزئيا، ويبدو أن السبب الأساسي لرفض العلاقة هو فقر نوا، وبالتالي يعمل بلا كلل لكي يصبح ثريا، ويساعده والده بمدخراته، وهكذا يتملك قصرا قديما ويعيد بناءه من جديد ويصبح مطمعا للراغبين بالشراء، ولكنه يصر على أن يبقيه لعل



آلي تعود من جديد، وتكاد الفتاة تتزوج حينما تشاهد في إحدى الصحف صورة نوا وقصره الجميل، فتسقط على الأرض في غيبوبة، ومع مجريات الأحداث نتعرف على أن آلي ذهبت من جديد إلى نوا والتقت به، وعاشت لحظات خرافية من الحب، وهكذا تبدأ حبكة أخرى من الفيلم أكثر تعقيدا من الأولى : هل تختار آلي أن تعود لحبها الأول بعدما اكتشفت عميق صدقه وقوته، أم تكمل حياتها بسعادة خطيبها وزوج المستقبل الذي يحبها أيضا؟

تبدو المعادلة صعبة جدا هنا، وأتخيل أن كل من شاهد الفيلم وضع نفسه في هذا الخيار الصعب، وبالطبع تتعدد الإجابات، وفي ظل لحظات التأزم القصوى التي تعيشها هذه الفتاة التي تحب الرسم، والعيش في الطبيعة البكر بمشاعرها البكر أيضا، نكتشف أنها اختارت العودة إلى فتاها الأول، والعيش معه، وكما يحدث في قصص ألف ليلة وليلة " وعاشا عيشة سعيدة، حتى جاء هادم الملذات ومفرق الجماعات" ولكن هنا نجد أن هذا الحب الأسطوري قد اكتمل حتى في أيام الشيخوخة، والمرض، فها هو نوا كبيرا يقرأ لزوجته وحبيبته الأولى شيئا من دفتر مذكراتها، ويحاول أن يذكرها أنه هو معها من جديد، وتلك حكاية أخرى..!!

على كل حال يمكن الحديث مطولا عن القصة وتشعباتها، وبساطتها في الوقت نفسه، ويمكن أيضا المرور مطولا على تلك الأجواء الريفية الساحرة التي اختارها لنا المخرج وطاقم التصوير بعناية، فثمة مشاهد لا تنسى أبدا، ولم يسبق ربما للسينما أن تطرقت إليها حيث العاشقون في مركب فوق بحيرة هادئة، فيما اسراب البط ( الآلاف منها ) تسبح أيضا، وذلك المطر الخرافي الذي انهال في لحظة حب جنونية ليكمل بهاء المشهد، بقي أن أشير إلى أداء الممثلين، وهنا نتعرف على نجمين واعدين هما ريان غوسلين، والممثلة راشيل ماك آدامز، فمن المؤكد أنه سيكون لهما حضور كبير في أفلام هوليوود المستقبلية ذات الشهرة الكبيرة، أما الممثل الشهير جيمس غارنر، ورفيقته جينا فهما يمثلان حالة طبيعية من القوة في الأداء لخبراتهما الطويلة الممتدة منذ السيتنيات أو يزيد، وبالطبع فإن الموسيقى التي صاغها آرون زيغمان قد ساهمت في تعميق الإحساس باللقطات والتعبير عنها سمعيا.

ويبدو أن الفيلم الناجح في السينما العالمية قد تقوم به قصة عادية، المهم أن يكون الأداء صادقا ومتفاعلا مع الشخصيات تماما، وربما هذا يطرح سؤالنا مجددا على السينما العربية : لماذا الكثير من البهرجة والتهريج، والافتعال في الأداء والحكاية وتلك الحركات النمطية، والكلمات التي ملها الناس من أجل الإقبال على المشاهدة؟

ربما يحتاج سينمائيونا أن يشاهدوا المزيد من الأفلام البسيطة والناجحة معا التي صنعتها هوليوود من أجل صنع سينما مختلفة بعد أن وصل السيل من الغثاء إلى أقصى مدى.

**بطاقة الفيلم**

الاسم : The Notebook
انتاج : ٢٠٠٤
المخرج : نك كافيت
التمثيل : ريان غوسلينغ، راشيل ماك آدامز، جيمس غارنر، جينا رولاندز.
الزمن : ساعتان ودقيقة واحدة.
التصنيف : ١٣
إنتاج : أمريكا


فعلاً ما ضل أخلاق مهنية...
مقالي منشور باسم زميل على الإنترنت...
مع إنو ما صارلي شهر "ساحبه" من موقع
وحاطط عليه اضافات مهمة واسمي
كاتب وصحفي
فعلاً ماحدا بقدر
بكرا بطلعلي واحد "غشيم" بقول بتشبه لوحة الصرخة!!
مصور طبق الاصل
www.caricadonya.com
ناصر الجعفري

# هل أكتب التفاح؟؟!

ابتسام الصمادي - سوريا



للعشق نعناع بقربك يشبه التأويل
أو
وقتٌ له طعم كنُضر الأسئلة.
هل أكتب التفاح أم،
كيف السبيل إلى علاج المسألة ؟؟!
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
مشتاقةٌ ..
كالنجم آلمهُ الهبوط
مشتاقةٌ ..
كالنهر فاض على الشطوط
مشتاقةٌ جداً إلى غيم يُشابه راحتيك
و الفرق أن الغيم يعطي إن سقط
ويداك دوماً تعطيان بلا سقوط..
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
يا واسعاً قلبي عليك يضيق ما عينٌ تراك
بَسْملت باسم من ابتلاني وابتلاك
وتوكلت نفسي على
حمق الفراشات التي هامت وقلت:
كفى انتهيت
إني سأبدأ من هواك
لكنني ما عدتُ من شوقي أميِّز أنه
دربي إليك
أم أنك الدرب الذي شوقي مشاك
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

هذي مطارات الدموع ببسمتي
وصلت حقائبها ولم تهبط يداك
رنّتْ غيوم الخليويّ لدى الجميع، ووحده
من دون تغطية بهاك
حطّتْ رفوف البوح أسراباً على
عنب الكروم براحتيّ . وأنت لم أقطف هواك
خبأت في كل المآذن منيةً
علَّ الذي سكب المعادن في دمائي
يصهر البعد الذي يسبي خطاك
هات السحائب هاتها
فأنا التي أمطرت شوقاً عندما
عزّتْ مياه الوقت واحتبست رؤاك
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

يا ألف عاطرة تهبُّ ولا أحد
هي نسمةٌ وَصَلَتْ وجودك بالأبد
من ياسمين الشام حتى نرجسك
هذي المسافة بيننا هي آخر البوح الرطيب على مداك
بل أن كل مسافةٍ هي مبتداك
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
لا نلتقي ، فأنا خزنتك في العميق
منذ اختلفنا يا صديق ...
في أول الحُسن الذي قد أرسلك
يوماً أضمك مع رسائل هاتفي ...
يوماً أحدّث راحتيك ...
يوماً أحطّ على ضفاف القُرب أحسبني ارتويتُ ...
فإذا بورد القلب ظمآن إلى أن يسألك ...
هل تحسبنّ العشق طعماً من رِواء ...؟؟!
مالي أمامك ريّة وأحنُّ لك ؟؟؟!
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
غالٍ على قلبي ومن كثر الغلاوة
أمزجُ الأطياف كي أتأملكْ
و أُسائل اللون التقيتك أم ترى ..
من ذا الذي قد أمهلك ؟؟!
فإذا بحسنك قد تسرب في مسامات المرايا
حيثما فيها نسيتك وانتظرت مشاغلك

فتضمني في القرب أخشى أنني في البعدِ
أحسبُ أنها غيري التي تقصيك
كي تتخيلكَ ...
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
لو كنت تعرف ما تصادف إذ تمر بخاطري
و عليك أرخي من حريري سرائري
لعزمت أن تبقى هناك
تذوب في كل الكلامِ لأصطفي معنى الرحيق....
وأُسدلك
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖

وببرهة الإشراق من صيد المعاني
ما يغطّ الومض ريشته تراني
أملأ الدنيا صهيلاً
حين أعـــدو مع هواك
أسابق التعبير ما أن أكملك ....
فأنا حرونٌ في الهوى
ما من شبيه لي سوى
شعرٍ عصيٍّ طاح بالريح التي
تنحاز لك .......
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
❖❖❖❖❖

**حزنان متوازيان !**

مـذ لامست كفاك راحَ مواجعي
رعشتْ دروبي مثل غابٍ راقها هطل المطر
فتوهمت أن المفارق ملكها
وهناك في عتماتها من ينتظر
لم أنتبه أن الأزاهر برعمتْ
في كل أعصابي إلى أن أمطرت
واعشوشبت دوني المرايا، والنوافذ
والستائر والصور
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
❖❖❖❖
دعني ألامس مسحة الحزن النبيلةِ
بين صمتك والنظر
دعني أُرتّب بيت قلبك من متاعبه
و فوضى ما انتشر
وأرشُّ ماء الودّ في جنباته
لتفرفح الأيام فيه والسهر
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
❖❖❖❖
لكن دونك شرفة
لتخالها مكشوفة
مهما بدت لا تتكشف
هي أن تمهّل في ملامسة الخزف
وأعرفُ تماماً سرّ إحساس التحف
وأحسب حساب النعنع الذي جففته
في عزلتي وقت التمزق والضجر
واللوز ما خبأته لشتاء أيامي إذا عز السمر
ودفاترٍ مكتوبة برماد ما فوق الشرر
هذي العواطف كُلّها في قجّتي
لك أن تكسّرها ولا تخشى الضرر
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
❖❖❖❖❖❖❖
مرقوقة روحي على صاج التشهي والغوى
مخبوزة بالقزحةِ السوداءِ،
أمّا المحتوى:
من سكّر الأحلام أبيضها
ومن ماء الزهر
فاعلم إذا ذاب الجوى
ستنال خبزاً فيه من سرّ الخلودِ
حياءَ ما كان استتر
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
❖❖❖❖❖❖❖❖
أما بمرسوم الهوى:
حاذر على قدري لأن شغافه
من ياسمين الشام مصنوعٌ ومن
أغلى الدُرر
فإذا خدشتَ جرار ما بخزائني
فلتحتكم لحضارة الفوح الشآميِّ
إذا جرحي أمر
❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖❖
❖❖❖❖❖❖

# أنا تسونامي

غازي الذيبة

أيجوز له أن يغرق ربع القلب
وربع العمر وربع الطين
وربع الحقل
ويتركنا نتريث في الوحشة
لنراه يمر علينا دون صفيح
أو خبز تعجنه القرويات على مهل
توقده الروح بنعنعها؟

أيجوز للعنته أن تتركنا مرتجفين أمام البحر
وما يحفظه من غيب الأرض ولوثتها؟

هل ستباغتنا الريح بما لا تقبله الكلمات
من المعنى
وتخلفنا نلهث خلف الغيم
وما يصحبه من جنيات
وأناشيد تطير بنا للموت
وتسرق قهوتها؟

ما هذا الخوف؟
ما هذا القصف الدموي لرقتنا؟
ما هذا المعنى المشدود وراء الصمت؟
ما اسمك يا صحراء شدهتها لعنتها؟

هذا ماء يتقدم شاطئ ربكته
يتوقف مثل الصخرة في وجه الكون
ماء مسكون بالغزو
ببوارج موت وجنايات لا يعرفها

الماء إذا
الماء وصوت البحر الهادر
صوت الموج المتقصف عند الصخرة
صوت البحارة
ينتشلون بقايا سفن تتراكض تحت العصف

وصوت المأخوذين به
صوت المأخوذين بها
بالمرأة تلك
تحوّم والتيه صديق عيون زائغة
وأغان تدفق بالحزن
وموتى مختلفين قليلا عنا
وشراع يتمزق
قلب مطحون بين رحى ورحى
وظلال تهدر
لا تمسكها شمس أو غيم يحملها

من أنهكه الموج العاصف؟
من رققه الحزن على الأشلاء المقدودة من خوف الموج؟
وماذا فعل البحارة في وسط اللجة؟
ماذا ركبوا؟
كيف الأصوات تقاذفت المشدوهين هناك؟
وكيف الطمي تعلق بالردهات
ونام طويلا فوق الأرض
مكدودا كان ينازع رغبته في القتل
ومكدودا كان يؤرقنا
نحن المنتظرين على بوابته
أمسية نعتق فيها عصفور الغبطة
أو سمك التوق لحريات سلبتها الآهة
صاعدة من تحت الغيمة
طيرا ونشيدا مشغوفا ولها

نحن الممتلئين بأرز الجوعى
والممتحنين أمام الله
وأسمال المجدورين
البرص المجذومين
ونحن المنعتقين من اللوثة
والمرتجفين إذا حرب أخذت طفلا للقتل

يسحب غبطتنا تلك الى اللاشيء
ترى ما هذا الموت العبثي
وهذي اللوثة في عقل الأرض
ومن أخرجها كي تعصف
وتهشم قشرتها
فلا تتكئي يا أم الفقراء على جرحك
لا تنتظري من أحد أن يترقب قتلاك
الموج وحيد كان يقد الماء
ويصرخ فيك
والموج وحيد يتقدم شطآنك
فاسترخي
نامي فوق الأشلاء
وروحي
غني سطوته كـالمأخـوذين بنشـوتهم في النصر

أنا موج أعمى

ما جئت الى أحد كي آكله
جئت أمشط أرض الفقراء
وأضم الى أضلاعي أنثى
جلست دهرا تترقب وجـهي الشـاوي في الخوف
أتيت لأحملها بين ذراعي
افر من الماء الى الماء طريدا
مأخوذا بالحب وفتنتها
لكن تلك المرأة أيقظها الخوف
ففرت من بين ذراعي
وعلى أقدامي سقطت
وأنا ألهث في عينيها مرتبكا
هل ابكي
آه
أنا تـ..... سو...نامي.

ونحن هنا
وهناك نرى صوتا يخرج من جوف البحر إلينا
منحدرا من بطن تأججه
فيؤرقنا

# أيقونات الوحشة

منير محمد خلف - سورية



(١)

**رحلة**

الأفضل أني لا أذكر شيئاً
حين خرجتُ من الـ...
لا أذكرُ أشياء تخصّ الرحلة..
رحلة هذا الموت الأخضرّ.
.. حين تذكّرتُ
ظننتُ بأن الجرح
سيبقى مشغول القلب،
وأني لن أتذكّر إلا نسياناً
يشطب ما في الذاكرة العمياء
من الأوقـاتّ،
يمسكني في البُعد الأعتى من قلبي،
يقذفني...
................
فوق رصيف الأمـواتّ.

❖❖❖

(٢)

**ضيف**

وجعٌ في الروح
وفي الذكرى،
وجعٌ يحرثني،
ويزيدُ تألّقَ أحزاني.
وجعٌ أخشاهُ وأحرسهُ،

وجعٌ يمتدّ إلى حيث أكون
وحيث أغيبّ.

وجـعٌ
قد جاء يؤاخيني،
ويقلّم غفلة أيامي
وجـعٌ قد أجّـل أحلامي،
وجعٌ أدمنني
وبكاني،
وجعٌ أدمنتُ مهارته وهواهُ،
فظننتُ بأني أتماهى فيه
وبأني أهـــواهُ.

❖❖❖

(٣)

**حارس العدم**

لم ينتبه أحدٌ
لخارطة الشقاء
على بقاع القلبِ،



لم تلدِ القصائد بعدُ،
..لا
لم ينتبه أحد لصمتكَ،
لم تفاجئكَ الضحيّة
حينَ كنتَ تمدُّ عمركَ
للقريبِ وللغريبْ.

وضَعَتْكَ ظمأى
قبل نَفْخِ حمامةٍ أعراسها
في جيدِ حنطتها،
وغابتْ قبل أن تهتزَّ أشجار الكلامِ،
بفعل رغبتكَ الجموحةِ
في انتظار حبيبةٍ،
قطعتْ يدَ الذكرى لآخرَ
والمحبّ يفتّق الأوقاتَ
ثم يزيّن
العُمْرَ المُطيّبَ للحبيبْ.

لم ينتبه قلبي
لوقع رؤاكَ،
يا دمعَ الذي لم يبكِ بعدُ
ويا مراثيَ لمْ تلدْ.

مرَّ الغزاةُ
أمام قلبكَ
واستراحوا تحت جفنكَ،
واستباحوا ساكنات الروح والأكبادِ،
وانتشروا،
وحوصرتِ الشموعُ،
وغُلّقتْ أبوابُ حلمكَ،
لم تعُدْ أحداً..!
ليُبكى خلف موكبك المسافرِ
في البددْ .

❖❖❖

(٤)

**وحشة المعنى**

وَجَعٌ..
كقامة جرحي العاتي
يُشرّدني،
ويُبعدني عن اللذاتِ،
عن تاريخ أشواقي
وعن قلبي،
وعن دربٍ
يُضيء مفاتن الذكرى،
يُسطّر صرختي
في كهف ليلتي العقيمةِ
أو لياليَّ المريرةِ،
لا يؤرّخُ في دمي
إلا هديل الآه
في ترحال أعصابي.
..أنادي كلّ مَنْ مرّوا
أمام شريط أيامي،
ولم يتعرفوا
إلا إلى شبح بدائيٍّ
يلغّز وقفتي
وخشوع قلبي
وهو يرفل
بين أنهار التأوّهِ
في صلاة الآيسينْ.

يا طائر النوم..القريبَ
المستحيلَ من الوصول
إلى فتون تفجّعي!

كم صخرةٍ
علقتْ بسقف الغيبِ
كم رحلتْ طيور الروحِ
وارتاحتْ على شطآن وحشتها المديدةِ،
قطفة
من حشرجات القلب
تُلبسُني قميص الرحلة العمياءِ
تسحبُ خيل أحلامي،
وتتركني..
بلا أهلٍ،
ولا دمعٍ هتونٍ،
لا حبيبٌ
كي يفتّشَ عن غيابي،
لا يدٍ

كي تسند الأيامَ
أو عمر يُراقُ
ولا أنين.

❖❖❖

(٥)

## الحصار

أخذوه خلف الغيب
واختصروا الطريق إلى الحياة،
وكان يعشقُ ما تفتّقه الحياةُ
على بيادر صوته الناريّ،
كان يحثّ أحصنة الرياح إلى النجاةِ،
يشدنا من قاع هذا الويل،
يأخذنا إلى جبل الدماء الخضر،
كان يعلّم الأطيارَ والعشاقَ
أن الشمسَ تهطلُ
خلف ذاك الغيب،
والأحلام تُفرشُ
والفساتين الجميلة،
والبيادرَ،
والحبيبة تبدأ استقبالك الذهبيّ،
والدنيا بددٌ.

أخذوك يا دمع القرنفلِ
يا نشيد القادمين من الفجائع
يا محطتنا الأخيرة..!!
يا حنين الذاكرين
ويا حريق الراحلين
ويا كبير الحالمينَ
ويا مودتنا الخبيئة والحميمة
شرّدوا أحفاد غربتك العقيمةِ
تحت ظلّ "الإقتصاد"
وفتّشوا في ركن قلبك
عن بلادٍ
لا تفتّشُ عن أحدْ.

أخذوكَ،
واقتسموا حصاد القلب.
.. لم يكُ في البيادر
غير أشلاء الرياحِ،
وإرث شعب تائه
غطّى عيوبً القيّمين
على قصور الذكريات
الزارعين الموتَ في حقل الطفولة،
.. لم يفارقه الحنين المستميت
إلى عناقيد الجسدْ.

❖❖❖

(٦)

## لدم في جنين

لدم عالق
في سقوفً الهواءِ
نهزّ المواويلَ،
ما عاد في اليدِ
طعم التمني،
وما عاد في الجرح
متّسعٌ للبلادْ

لدم طافح بالحصار،
دم قابل للإراقةِ
حتّى تخوم سماواتِ سبع،
دم صاعدٍ
نحو مجد الخرابِ،
دم
لا يرى في القصور،
ولا في السماء
ولا في الخرائط
لا في المحيطات
غير الجموع

التي ضيّعتْ "عُمراً" و "صلاحً"،

سفكتْ عورة النخواتِ
وقدّتْ قميص الجهادْ.

لدم في جنينْ،
لدمٍ شاهق بالنبوءات
يعجزٍ طعمً الحِدادْ.

❖❖❖

(٧)

## أزدادُ فقـدًا

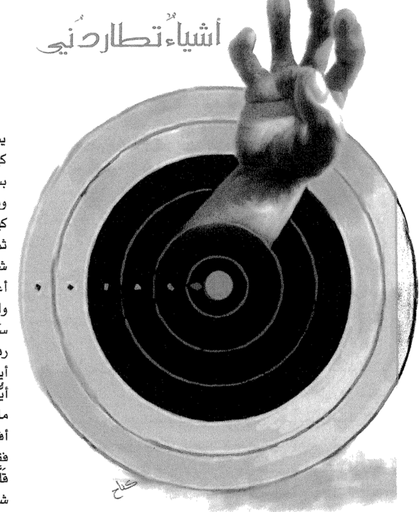
أزدادُ على شبّاك الفرقة فرداً.. فردا
يحرثني ندمي الجائرُ،
تشتدّ عظام الوحشة في جسدي،
وأصيرُ غريباً منهـدّا.

يلطف بي حبقُ العتمة
لا أروي عن نفسي خيبة رؤيتهـا،
لا أستبقُ الأحـزان
ولكنْ أهرقني أني كنتُ
أعدّ مـآتم قلبي عـدّا،
حتى صرتُ ربيباً
بين فواجـعَ
لم تفقةً بعدُ سبايا طعنتها
لغةَ الأضـداد
وأن الوقفَ بباب الحلْـم
كأوّل قلب
فتح الحبُّ شبابيكَ معانيه
لا يُضفي فوق تصابيه
الموغل في التخمة
إلاّ فَقْـدًا.

❖❖❖

# أشياءُ تطاردُني

أيمن دراوشة - قطر



يستعيدُ الفتى الذكريات
كيف كان يوزِّعُ زَهْرَ المدينة على السائحين ؟
بسمةٌ ههنا
وبسمةٌ هـهناك
كيف كان يدخِّنُ سيجارتين؟
ثم كيف كان يُقبِّلُ كأساً وسيفاً طعين؟
شاختَ الأرض
أعلنتَ الزلزلة
والقصيد رمته القوافي
سَكَنَ اللا... ولا سَكَنَ البحرَ والبحرُ قيَّدَ أمواجَه
رفضَ الجلجلة... ضاعَ مني الزمن
أيها المتعبِّدُ في الصومعة
أيُّهذا الذي... قدْ تناهى به السُكر نحوَ الجنون
ما الذي تفعلان ؟
أفيقا !!
فقدْ فقدَ البحرُ أعراسَه
قَلَّمَ البحرُ أظفارَهُ
شعراءُ المدينة قالوا جميعاً :
وداعاً !!
لقدْ جفَّتَ الأرضُ من الماء والشعرُ أصبحَ تبّغا
يُدَخِّنُهُ الكهلُ والطفلُ والشيخُ جهلا
مُضراً بصحتهم
وَحدَّثني النجمُ عن طفلةً
تسكنُ كُلَّ الدُنا
أشارَ عَليَّ بنسيانها
فَلا أستطيعُ مراسيمها
هي أبعدُ عنّي كما...
آسفُ لاجترار النقائض والحوليات
هكذا نَحْنُ دوماً
نُعانقُ أوَّلَ فعل مَضَى
نَسيرُ معه
كما سارَ للذَبح ابنُ الخليل
لَيْسَ عيباً ولكنَّنا
لم نُفدَ بذبحً عَظيم
ولم نتصرفْ لاختراع البديل
أيها الناسُ دونَ البحارَ بحار
ودونَ الجنونَ جنونٌ جميل
وبين الحقيقة واللا حقيقة ألف جدار
إذا لم نَثُرْ
سَيَسْدُلُ عَنَّا الستار
وَتُكْتَبُ عَنَّا كذا مسرحية.

الفتى متعبٌ والليالي احتوتهُ بكاءْ
الفتى ضَالعٌ في فنونِ القيافةِ
يُدركُ الهمسَ في البحَرِ... بوحَ المساءْ
ذاهبٌ في التناهي...
إلى قلعةً هاجرة !!!
بخطى جاهزة
يسيرُ إلى الباب يفتحُه
فيموتُ الزمن
ويولدُ شيءٌ غريب
وتظهرُ أودية للشقاء
ينتحلُ بعضَ صبرَ الكبارِ
... والفتى لا يطيق
هَدَّهُ الانتظارُ... يستمرُ الهدوءُ المخيِّمُ على المدينة
ذاهلٌ ذا الفتى
قدْ وَعَى لمحةَ البرق خارقة
قدْ رأى كيف كانَ الرمادُ سخيفاً
قدْ وَعَى ما يكونُ الجنون
كيف لا ؟
والمقابرُ تهتزُّ فوقَ الجفون
كالنشيدَ القديم... تململَ في نفسه
واستفاقَ الفتى من منام
فإذا البابُ يصفعُه والرياح

# عاشق الأغاني

فاروق وادي

أكثر من سبعين سنة من العُمر والتعب، وبضعة آلاف من الأغنيات، هي الثروة التي يعتز بها " أبو يوسف"، الرجل العائد قسراً من سنوات الاغتراب الطويلة.. وحروب الأخوة الأعداء، التي تقصف الأعمار وتسرق في لحظة مجنونة، شقاء العُمر وتعب السنين.

لكن الرجل الذي اجتاز عتبة العقد الثامن من عمره بروح متوثبة، يتحدث عن أنه استطاع إنقاذ القسم الأوفر من تلك الثروة، عندما اضطر إلى الرحيل من صحراء غربته في ذلك الصيف اللعين.

في مملكته الصغيرة، وبالغة الثراء، يستيقظ "أبو يوسف" في الفجر المبكّر، يحمله جسده الذي يقاوم بعناد أعراض الشيخوخة إلى الجامع القريب، يؤدي صلاة الفجر هناك، ثم يعود إلى صومعته ليؤدي طقساً يلامس فيه تخوم منطقة تحاذي العشق الصوفيّ. فهو يجلس في ذلك المكان الأليف ليصغي إلى الموسيقى، ويستمع طويلاً، وبحنين أسيان، إلى أغنيات تتسرب إليه من أيام زمان.

يُدهشك هذا الكم الهائل من الأشرطة التي تتسلّق الجدران لتتزاحم على الرفوف، فتبدو وكأنها تتكاثر أمام عينيك في كل لحظة. ويدهشك هذا القدر من الصبر وتلك الدرجة من الأناة التي يتحلّى بهما الرجل وهو يعكف على جمع ثروته، شريطاً فوق شريط.. وأغنية بعد أغنية. ولا تكاد تتلفظ باسم مغنٍ عربي، حتّى تجد نفسك أمام أعماله الكاملة، قد يكون من بينها، مثلاً، أغنية أداها صبي مجهول، سيكون اسمه.. محمد عبد الوهاب!

تبتعد عن هموم السياسة في هذا المكان، لكن نظراتك تقع فجأة على أشرطة تسجّل خطابات تاريخيّة لزعماء عرب رحلوا عن دنيانا، وتعليقات سياسيّة لكبار المذيعين، ولحظات مفصليّة في التاريخ الحديث على امتداد أكثر من نصف قرن من الزمن.

ما يثير الدهش أكثر، تلك الدرجة العالية من التنظيم الأرشيفي شديد الدقة التي تتمتع بها مملكة هذا الرجل. فالملفات الناظمة لتلك الثروة، تجلس على الرفوف إلى جانب أجهزة الفونوغراف القديمة وآلات التسجيل الحديثة والآلة الكاتبة التي ظلّت تنظّم عمله قبل أن يستثمر إمكانيات الكومبيوتر.

تتساءل: كيف تسنى لرجل واحد أن يجمع كلّ هذا الثراء؟

ويأتيك الجواب: إنه العشق بالتأكيد.

فالرجل غاوٍ حتى أقاصي العشق، وهو مسحور بالموسيقى والأغنيات. تستفزه الأشرطة المستحيلة، فيصاب بحمّى الاستحواذ.. ولا تهدأ الحمّى في روحه إلا بعد العثور على ما يريد، مهما كانت الصعاب التي يتجشمها.

روى لنا "أبو يوسف" كيف أنه غادر ذات مرّة دمشق إلى مكان إقامته في الخليج، بعد أن تلقّى وعداً من بائع أشرطة دمشقي بأن يعثر له على شريطين نادرين كانت مجموعته بحاجة ماسّة إليهما. وبعد أسبوعين، اتصل هاتفياً بالبائع الدمشقي، الذي أكد تمكنه من العثور على الشريطين المطلوبين. وفي اليوم التالي، كان "أبو يوسف" يجلس في الطائرة المتوجهة إلى دمشق، لأنه لم يطق صبراً حتّى توافر قادم يحمل ما يسد تلك الثغرة في ثروته!

ثروة هائلة، جمعها العاشق أغنية.. أغنية، وشريطاً.. شريطاً. وهو ما زال يحدب عليها ويرعاها ويحميها من ذرّات الغبار. وبذلك يعلّمنا الرجل كيف يمكن أن يكون الفرد مؤسسة قائمة بذاتها، في وقت تعجز فيه بعض المؤسسات على أن تحقق ذاتها كمؤسسة.

حقيقة، أن أفضل مديح للموسيقى، هو الموسيقى نفسها!

ولعل وصف مملكة أبي يوسف، يحتاج إلى لغة أخرى.. لغة ترتقي بسحرها إلى مستوى من الشفافيّة، تحاول أن تبلغ منزلة الموسيقى نفسها!

# الرواية الأخيرة:

نادر رنتيسي

بعد نحو أربعين سنة يفاجئ الروائي السوداني الشهير الطيب صالح القرّاء العرب ببوح ملغز عن روايته الأشهر " موسم الهجرة إلى الشمال "، مفاده أن الرواية التي قال الناقد المصري رجاء النقاش أنها قد جعلت مؤلفها الكاتب القومي للشعب السوداني، تماما مثلما هو حال شارلز ديكنز عند الإنكليز.. ، قد جلبتْ له الكثير من المتاعب في موازاة الشهرة الواسعة التي اكتسبها بفضل الرواية التي يعدّها النقاد من كلاسيكيات الرواية العربية.

يحتمل هذا التصريح الذي صدر من القاهرة تحديدا، حيث سبق فوز الطيب بجائزة ملتقى الرواية العربية هناك، أكثر من قراءة، سيما وأنّ الخبر الصحفي الذي نسب فحوى الكلام إلى صالح جاء مقتضبا، مركزا على الجانب المالي حين رأى صاحب " عرس الزين " أنّ الطبعات الكثيرة لروايته الذائعة لم تجلب له مكاسب مادية، وأنه، بالمحصلة يكتب رغبة بالكتابة..؛ وإذا ما أعدنا بعثَ الكتابات النقدية المتأخرة التي أعادت قراءة الرواية باعتبارها " وحيدة " الروائي السوداني، الذي كان قد أعلن، غير مرة، رغبته بالتوقف عن الكتابة الروائية، وإنْ حنث قوله بروايته الأخيرة، فإنّ التكملة المفترضة لتصريح صالح المقتضب " هو أنه كان يتمنى لو تأخر بكتابة روايته تلك أربعين سنة "!

وبالعودة إلى رجاء النقاش الذي يرى أنّ أي سوداني متعلم لم يقرأ " موسم الهجرة إلى الشمال " تكون هويّته ناقصة، فإنه، أي النقاش، يؤكد على أنها قد فتحت بابا جديدا في الرواية العربية " بفضل ما فيها من حس موسيقي، ولغة شاعرية، ونزعة في التصوّف.. " حتى تأكيده على أنها تعبير " عن رغبة هذه الأمة في أنْ توجد، وأنْ تنهض من جديد ".. الأمر الذي يحيلنا إلى مكمن تلكؤ " الطيب " فيما يمكن أن نعتبره اعترافا بعجزه أمام رواية من صنع يديه تفوّقت على أعماله اللاحقة، القليلة، حتى أنها كانت دوما عنوانا فرعيا غير مثبت، يشبه التنويه الذي تثبته الترجمات لباولو كويليو على كتبه بأنه مؤلف رائعة " الخيميائي "!

.. الرواية التي شكلت، بحسب الناقد الألماني هانز بيتر لجيل عربي كامل كتابا مقدّسا، ضاهوا فيها الأمم الأخرى باعتبارها واحدة من روائع الأدب العالمي، طرقت قبل وقت طويل من زوبعة صمويل هنتغنتون موضوعة صراع الحضارات، وتفسّخ الذات بين حضارة أدنى، وأخرى على تلة باردة. والناقد الألماني ذاته يبدي دهشته بعد استعراض أحداث الرواية التي انتهت قبل موت مصطفى سعيد، ذلك الإنجليزي الأسود العاجز عن غزو أوروبا، باختياره الانسحاب من الحياة مؤثراً التكتم على حياته الأوروبية الغابرة كسر مقدس محتفظاً بذكرياته حول مدفأة ومحاطاً بكتب، أفلاطون، نقد الاستعمار، توماس مان، وفتغنشتاين داخل غرفه جلوس إنجليزية النمط في قريته الصغيرة على ضفة النيل. ليعلل، تاليا، دهشته بالتأثير الروحي الطاغي للرواية، حتى عبر ترجمتها إلى اللغة الألمانية، متأخرا، مستندا إلى ذلك بأن القطيعة بين الثقافات، رغم التناقض بين التحزب للعولمة أو التظلم منها، لم تفقد أهميّتها، لاعتباره أن الرواية كتبت بحرية مسيطرة..

ظلت الرواية تقفز بين دفاتر الأيام التي تراكمت سنينا مثل حكمة خالدة، حتى أنها شكلت منبت خيال لعدة أفلام عربية تطرّقت لجدلية العلاقة بين الشمال، المترف، البارد، والجنوب، المتعب، الحار. وكان الطيب صالح يحاول العودة عبر " مريود " أو " دومة ود حامد " إلى الكتابة الأولى، التي كان من المفترض أن تسبق رواية " موسم الهجرة إلى الشمال "!

.. وبعيدا عن الهالات الرومانتيكية التي أسبغها النقد العربي على غير رواية أرخت الستار على مستقبل كان يتسربل بمجهول وراء المفترقات..؛ فإنه من البديهي القول أن الإعلام العربي، والنقد المدرسي الثابت على طريقة التلقين قد أسهما، بمباشرة فجّة، لاختصار بلد ما، بروائي ما، أو رواية ما. وهكذا باتت "موسم الهجرة إلى الشمال"، دون النيل من عظمتها، رواية السودان، و"مدن الملح " رواية السعودية، ومحمّد شكري روائي المغرب، وحنا مينا، روائي سوريا، وإسماعيل فهد اسماعيل روائي الكويت.. حتى بتنا نشهر الرواية، أي رواية، بما فيها من قدرة على التقاط لحظة كاملة الزوايا " الزمنكانية " في بلد ما، كبيرا أم صغيرا، متصلا أم منفصلا عن سواه..؛ بوصفها الرواية الأخيرة!

# سيرة وطن في رواية هدية حسين

# «في الطريق إليهم»

محمد قرانيا - سورية

لا تطرح رواية "في الطريق إليهم" للروائية "هدية حسين (بيروت ٢٠٠٤) مسألةً جنسوية (الجندر) ولا تندرج الرواية تحت ما يسمى (خصوصية الرواية النسوية) وإنما تسلّط الأضواء على الأوضاع العامة داخل القطر العراقي الشقيق، منذ حكم عبد الكريم قاسم، وعلى امتداد أربعين عاماً عجافاً، وتتعرّض للحروب التي خاضها أبناؤه، مع نهاية مفتوحة على كل شيء تتفاقم فيه الأوضاع الداخلية، لذلك يمكن تصنيف الرواية بين الروايات التي تقترب كثيراً من الروايات الأجنبية كـ "ذهب مع الريح" لـ "مرغريت ميتشل" و "كوخ العم توم" لـ "هنريت بتشر ستاو" و "الأرض الطيبة" لـ "بيرل باك" كما تشكّل إضافة نوعية إلى الروايات العربية التي كتبتها "رضوى عاشور - غرناطة وسراج" و "زهرة عمر. سوسروقة" و "سميحة خريس - شجرة الفهود" و "قمر كيلاني - بستان الكرز"... وتتزامل مع رواية "حديقة حياة" لمواطنتها "لطفية الدليمي" التي تناولت المرحلة ذاتها، ووقفت على جانب من معاناة شخصياتها التي تنصاع لقانون الحرب الدموية واشتراطاتها وعبثيتها وتشويه إنسانيتها، وعدميتها التي تصل إلى مرتبة الجنون حيناً، والتصفية الجسدية حيناً آخر.




إن نظرة شمولية نلقيها على الرواية تؤكّد أن الكاتبة لم تكتب جانباً من خصوصياتها أو خصوصيات أترابها، كما اعتدنا أن نقرأ في الرواية النسوية، وإنما تكتب (سيرة وطن ينزف) الشخصياتُ فيها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً بواقعها، المرأة شريك الرجل، يرتبط مصيرها به في الحياة والموت، مع أنها تتمتّع بحساسية مرهفة تجاه الفقد والقتل (فاطمة) وتفيض بالانفعالات الإنسانيّة (بتول - نرجس) فضلاً عن أنها تثور وتتمرّد (أمل) وتحب وتبكي وتنهار (صفية) وتحمل في جوانحها انتصارات الحياة الشريفة ونكساتها بغير ذل أو ابتذال. إنها امرأة الرواية؛ الإنسان الحقيقي بهويتها ومشاعرها العاطفية، التي فقدت توازناتها الشخصية في واقع غير افتراضي، فعاشت حياتها قلقة خائفة حتى وافاها الأجل.

تُكثر الكاتبة من ذكر أمكنة الموت؛ المقبرة، المخابئ السرية، ومراكز الاستخبارات.. ويعيش الناس في عالم مرعب.. مأساوي، معقّد، ويغدو الحزن والسواد والموت مسموعاً ومرئياً ومشموماً وملموساً، مقيماً في الحواس، وتغدو (الجنائزية) مظهراً بارزاً من مظاهر الوطن الرازح تحت ثقل سلطة مفردة، وملمحاً بارزاً من ملامح الحياة العامة، يبسط سلطانه على الواقع، كما هو في جميع مقاطع الرواية.. لذلك كان حديث القبور طاغياً، وغدت المقبرة مكاناً آمناً قياساً إلى البيوت، حتى إن أحدهم قد وعد امرأة في المقبرة، فسكرَ وهو مستند إلى شاهدة قبر، ثم ضاجعها بين قبرين، في صورة عدمية يتلاشى فيها الحس الإنساني الميت، باستغراق جسدي تذكي رمزيتَه مشاعرُ الخيبةً والتلاشي، ويؤشّر على أن الحالة الراهنة للوطن توحي بالعجز والنكوص، وتبلّد المشاعر والأحاسيس، لأنه وطن السلطة. وقد عمدت الرواية إلى تكثيف الموت في بؤرة درامية ذخرت بالإيحاءات النفسية والحسية والكلامية والغرائبية المتواترة التي تصل إلى درجة الأسطورة التي يستحيل معها تصديق ما يحدث للناس في وطنهم وبأيدي حكامهم.

رصدت الرواية ما يقوم بين جنبات الوطن من أحلام وآمال ورغبات وقمع وكوابيس وهذيانات، وتغيير مواقع شخصيات، وتنازلات عن قيم وثوابت إنسانية ورثها المشرق منذ آلاف السنين، ووقفت على ما يعتري الضمير البشري من إنكار للجميل والصداقة والأخوّة والزمالة من دون أدنى إحساس بالذنب، تجاه سرقة الآخرين وظلمهم، والإثراء الفاحش، والتصفية الجسدية التي باتت أسلوباً عادياً يمارسه الجلاد وهو يتلذّذ به كعمل وظيفي، لا يكتفي بأنه يؤدّيه على أكمل وجه، وإنما يبدع فيه ويتفنن..

رسمت الكاتبة سيرة وطنها بقلم فحم، فجعلته يبوح بأنات من يتألم فوق ترابه، ويكشف عن ممارسات أبنائه بعضهم ضد بعض، ولم تكتف بذلك، بل جعلته يحكي عمن دُفن في جوفه من أطفال ماتوا بسبب قلة الغذاء، وأرامل وأمهات قضين قهراً وحسرة على أزواجهن، أو أبنائهن الذين استُلوا من أماكن عملهم أو مقاهيهم أو بيوتهم ولم يعودوا..

عملت الكاتبة على صياغة البنية السردية وتشكيلها وفق رؤية فنية على جانب من الغرابة، لكنها ربما كانت الأنسب لبلورة عالم الرواية المأساوي، فجعلت شخصيتها الرئيسية "أمل" طفلةً ميتةً، ثم منحتها الحياة البرزخية في القبر، وزودتها بحرية الحركة والتعبير ومحاورة الأموات، وزيارة الأحياء، بصورة تذكّرنا بـ"رسالة الغفران" رائعة "أبي العلاء المعري" مع ملاحظة الفرق في توجّه الرسالة إلى خطاب الأموات، بينما توجهت الرواية لمخاطبة الأحياء.

## تجاوزت الروائية المنجز المحلي المستغرق في تغليب الجوانب الأيديولوجية على الإنسانية فقلبت المعادلة

وإسناد الدور الرئيسي في الرواية لـ "طفل ميت" له مسوّغاته في الفن الروائي، وهي أن الطفل والميت يلتقيان في أمور متعددة، أهمها أنهما لا يكذبان، فالطفل في رائعة "أندرسون" "ثياب الإمبراطور" هو الوحيد من بين الجمهور المحتشد الذي قال "إن الإمبراطور عارٍ!".

هذا الانتحاء الطفلي الحلمي كان ضرورياً لسرد الرواية بغية تحقيق سرعة الانتقال في الأمكنة ومتابعة الأحداث، فقد غدت الطفلة روحاً نبتَ لها جناحان، وهذا ضروري أيضاً لرصد حالة وطن صار فيه الموت سيد الموقف، فكان لا بد من فضح الحجاب الذي يجلل الحقيقة، ويكشف المسكوت عنه، فما يتناقله الناس عما يحدث في الأقبية والزنزانات يتطلب جرأة عالية، قد نفتقدها في الأحياء بسبب البطش الذي يلاحقهم، فكان الطفل الميت وسيلة فنية، وشخصية حلمية استطاعت أن ترصد الواقع بأبعاده المأساوية، بكل حياد ونزاهة، فالطفل رمز البراءة والفطرة التي لم تتلوّث بدنس المجتمع، وقد ظل يحمل هذه البراءة الفطرية في ما يراه وما يعتمل في مشاعره وما يرصده، حتى لتبدو فقرات كثيرة في الرواية كأنها مكتوبة بقلم طفل، وعيون طفل، ومشاعر طفل، كالحوار الذي رصدته الطفلة الميتة حين زارت أهلها في دارهم، وسمعت ابنة أختها "أمل الصغيرة" تصرخ وهي تدخل البيت، وقد لاحظت طفلاً يكبرها قليلاً يجري في إثرها، محاولاً شدّ ضفيرتها، ولكنه ما إن لمح أمها "صفية" حتى ولى هارباً:

- ماذا يريد ابن جبار منك؟
- أراد أن يرفع ثوبي. (٩٥)

والرواية على الرغم من أنها لا تحمل سمات السيرة الذاتية التي يؤطّرها النقد ضمن خصائص محددة، فإنها سيرة وطن عراقي بامتياز، تجاوزت فيها الكاتبة المنجز الروائي المحلي المستغرق عادة في تغليب الجوانب الأيديولوجية على الإنسانية، فقلبت المعادلة، وسلطت الأضواء على (اللا إنساني) في الممارسات بعيداً عن الأدلجة، وانسجاماً مع الطفولة الشاهدة على العصر، بمعنى مقاربتها للتحوّلات الجذرية الدموية التي أتت على كل شيء داخل حدود الوطن، ونادراً ما تجاوزته إلى الخارج، وبذلك يكون الموت معادلاً موضوعياً للحياة، بل إن كثيراً من الأحياء يحسدون الأموات الذين ارتاحوا من عذابات الدنيا وأهلها، وهذا ما أكدت عليه الرواية في (الاستهلال) الذي يُعدّ مفتاحاً للدخول إلى عالم النص والإشارة إلى دلالاته على لسان الطفلة أمل: "لم أعد في سجل الأحياء، وقبل ذلك لم يسعفني الحظ بأن أدخل المدرسة وأتعلم مثلكم، لأن الموت اختطفني قبل تحقيق هذه الأمنية "لا شيء مثل الموت يجعل الناس في حال أفضل" هذه حكمة منقوشة على شاهدة قبر ليس ببعيد عن قبري.. وها أنا أجيء بعد موتي بأكثر من أربعين سنةً لأروي لكم ما حدث أو بعض ما حدث.. أليس من حق الموتى أن يقولوا كلمتهم؟" ص (٥)

وللاستهلال دور حاسم في جذب القارئ وإغوائه وإدخاله في صلب الموضوع، بمعنى أن القارئ يجد نفسه وجهاً لوجه وسط الأحداث التي تفتح له فضاءً يتتبّع فيه الحقيقة، ويلاحق حركة تطور الشخصيات، ولعله يشعر بالتعاطف مع مضمون الاستهلال الذي ورد بصوت طفلة رحلت عن دنيانا قبل سن المدرسة، وحُرمت من الأمومة والألعاب، وهذا من شأنه وضع المتلقي في حالة استعداد نفسي ضمن لحظة شعورية وعقلية توجّهه إلى نوع من التلقي المرغوب الذي يتيح له استقبال رسالة النص، ولن يجد القارئ أيّ عائق يحول دون استغراقه في الحدث، نظراً لعفوية النص الاستهلالي الذي عمل على تحديد أفق الخطاب الروائي.

تقف الرواية على سيرة الوطن من خلال معاناة أبنائه نتيجة الحصار والأوبئة التي خلفتها الحروب، والتصفيات الجسدية اللازمة لاستمرار نظام وحيد القطب، والتي فقد فيها الناس الحب، مما عمل على إنجاز نص يفصح عما يحدث فوق تراب الوطن بصدق، ترتسم فيه الأحداث بواقعية تقترب من التسجيلية، على الرغم من السرد الفني المسبوك بحرفة فنية وخبرة فائقة، أظهر الوجه الحقيقي للحياة الاجتماعية العامة؛ بطبقاتها الطافية على السطح، والغارقة في القاع، بعد حربين اثنتين وحصار وقمع غدا من طبيعة الحياة الراهنة.

تنجز الرواية محكيّها من خلال مُنظومة سردية قوامها (الروح الإنسانية المنطلقة) من دون حواجز أو عقبات، أيّ الشكل الذي تحرص فيه الكاتبة على مطابقة المحكيات للواقع الذي يمكّن الطفلة الساردة من الوصول إلى كل شيء، والاطّلاع على كل شيء، بمعنى أنها تصوغ المكوّنات الحداثية الكثيرة، وفق رؤى اصطفائية تتخيّر من السيري ما يشكّل خطاباً روائياً بمعناه العام، من أبرز دلالاته التصاق الإنسان بتراب وطنه، على الرغم مما يعاني من استغلال وسجن وتشويه وقتل.

وقد طوّعت الكاتبة اللغة الإبداعية، فجعلتها قابلة للتغيير بحكم زئبقية المتخيل الفاعل فيها، وبحكم الحرية الفنية التي تتمتع بها الكاتبة حين تكتب، بوصف اللغة العمود الفقري لبنية الرواية، وأن الساردة طفلة دون سن المدرسة، لذا كانت قوام رؤيتها ورؤاها التعبيرية اللغةَ المرتبطة بالمرحلة العمرية التي تناسب المنظور الطفلي، ولكنها لا تتورع في بعض المواقف ذات الحساسية الساحقة عن الارتقاء باللغة اجتماعياً وثقافياً لتراعي مستويات شخصيات الرواية وأحداثها، بغية الانتحاء بالرواية انتحاءً تنويرياً، تأخذ فيه الساردة دور الوسيط بين أحداث الواقع ومتخيل الكاتبة، باستخدام ضمير المتكلم الذي يملك القدرة على إذابة الفوارق الزمنية والسردية، حيث تتماهى الشخصية والحدث والزمن في صياغة سيرة وطن ينزف كما يرتسم في عيني طفلة لا تعرف غير الصدق والبراءة. وقد ساعد الكاتبة اتكاؤها على تقنية (موت / حياة) في إيجاد فضاء سيري وطني واقعي، حريص على الكشف والتعرية ودق ناقوس الخطر....

تأخذ الساردة نفسها بالصدق في أثناء رصد الحقيقة العارية، ليس في المعتقلات والمقابر فحسب، وإنما في الخصوصيات الأنثوية أيضاً، كشعور الأرملة بالوحدة الموحشة، وشعور الأم بالطلق في أثناء الولادة، وخوف الأم على ابنتها من العنوسة، والاحتفاء بالأمومة كقيمة إنسانية ونبع حياة متدفق، ترق معها المشاعر، وترهف الأحاسيس، ويمتزج الواقعي بالمتخيّل. ونظراً لأن الساردة طفلة، لم يظهر في الرواية ما يشير إلى النزعة البطريركية، أو سلطة المجتمع الأبوي.

هذا العالم الذي اشتغلت عليه الرواية، أخذ بيد الكاتبة لتكثيف اللحظات الشعورية وإحاطتها بهالة سوداء، لا ترصد الحدث العارض فحسب، وإنما تتجاوزه إلى نتائجه وآثاره، ومن هنا فإن كثيراً من الوقائع اليومية الصغرى تتحول إلى وقائع عامة كبرى، تشمل الوطن

بأسره، فتمزج - بجدل وظيفي - بين الوطن كسلطة، وبين أهله ؛ مادة الطحن والاستهلاك اللازمة لفرّامة اللحم العسكرية..

وسيرة الوطن هي سرد عفوي لشخصيات من لحم ودم تعيش في واقع معين، وخلال مرحلة زمنية محددة، وهذا يعني أن السيرة الواقعية هي إحدى وسائل القراءة المعرفية المهمة للتاريخ، نظراً لما تحمله من انعكاسات وتجليات تشكل المعادل الموضوعي للتاريخ الرسمي، الذي يركّز على الأفراد (السلطة والحزب) حسب مواقعهم التنفيذية، وقد رصدت الرواية جانباً من هذا الواقع السلطوي التنفيذي منطلقة به من زاوية اجتماعية، وعبر شخصية "عواطف" التي نافست صديقتها على قلب "غازي" وحظيت به زوجاً من دون أن تحبه، فعاشت في ترف السلطة، منتشية بقفزات زوجها البهلوانية من رتبة إلى رتبة حتى صار (عميداً) وقد كشف السرد عن نفسيته الانتهازية التي ساعدته على الصعود فغدا اليد الضاربة بقسوة بعد مدير الاستخبارات.

إن صعود الفرد في وطن تَعسكرَ كل شيء فيه، لا يكون إلاّ على أشلاء الضحايا، و"غازي" امتلك الاستعداد النفسي منذ نعومة أظفاره، فلما امتلك السلطة طغى وبغى وصار "يتلذذ بتعذيب الضحية قبل أن تلفظ آخر أنفاسها، بل لا يرف له جفن، ولا يشعر بالخجل، حتى عندما يمرّ بين يديه أحد رفاقه" ص ١٠٩

هذا الصعود الدموي تطلّب من عواطف زوجة العميد أن يكون لها عالمها الكرنفالي بطقوسه الأمنية، ومع أنها ذات منبت طبقي شعبي، إلاّ أنها عاشت طبيعة المرحلة بكل أبعادها كزوجة مسؤول له شأنه، فانقطعت عن جذورها الاجتماعية، وتحصّنت في برجها المترف المسوّر بحراسة متعددة التسميات، حتى إن صديقتها في الطفولة والمراهقة (صفية) التي قدمت إليها لعلها تتوسط لدى العميد، للبحث عن زوجها الجامعي (مصطفى) الذي اختفى فجأة، لم تتمكن من لقائها إلاّ بعد عدد مضن من الأسئلة، وتسجيل الاسم والهوية، ومضايقات الحراس الذين يمنعونها من الاقتراب من الباب من دون موعد مسبق، فضلاً عن وجود كلبين بوليسيين في أحد جوانب البيت، مربوطين بسلاسل.. "كلبان أسودان وعيونهما تشعان بألوان مخيفة، ما إن يسمح لصفية بالدخول حتى يهيجا ويثيرا الرعب بنباحهما الشرس، ثمة أيضاً من يعيدها خالية الوفاض بدءاً من المنظمة الحزبية ولجانها المسؤولة عن قواطع الجيش الشعبي، وحتى وزارة الدفاع، ولجنة الصليب الأحمر، وكل ألوان المنظمات الإنسانية" (ص ٨٠).

واستكمالاً للسيرة، فإن الكاتبة تعمل على رصد الجانب الآخر لهذه الفئة التي طفت على السطح، وهو جانب ليس أبيض أو وردياً، فثمة ألوان أخرى رمادية وسوداء، وكأن الكاتبة تريد القول إن من يصعد على أشلاء الضحايا لا بد أن يتلوث بدمائها، فضلاً عن السمعة السيئة التي كوّنها عامة الناس عنها، ففاطمة التي تركها غازي وفضّل عليها عواطف تسألها صفية :

- أما تزالين متشبثة بحب رجل أثبتت الأيام خسّته ؟

فانتفضت فاطمة وهي ترد :

- أبداً. لماذا لا تصدّقين أن كل شيء ولى وانتهى مع أحلام المراهقة؟ كيف أحب رجلاً ارتكب أبشع الفظاعات ؟ هل أخبرك بما عرفت عنه. حسن. إنه يشرف بنفسه على الإعدامات دون أن يفتح ملف أحد من أولئك البائسين الذين رمتهم أقدارهم إلى الدهاليز السرية..

- ماذا عن عواطف ؟ إنها غارقة في الرفاهية..

- لا عليك برفاهية الشكل.. عواطف فقدت سلام نفسها الداخلي. غزاها طاعون الملك وتغيّب الزوج، لا تدري بعد كم من الأسابيع، أو الأشهر، يتكرم الزوج بالإطلالة عليها، يدخل القصر ليلاً كما اللصوص، ويخرج في الصباح الباكر، أو قبل أن يتبين الخيط الأبيض من الأسود، وقد لا يمكث إلاّ ساعة أو ساعتين، فالأوامر صارمة، ونادراً ما اندسّ في فراشها، وإذا ما فعل ذلك والتصق الجسدان، فإن جسده ليس أكثر من خشبة لا تأتي بالدفء أبداً.." (ص ١١٠)

هذه الصورة هي الوجه الآخر للمسؤول ولزوجته التي "ما عادت تملك قلب هذا الرجل.. ربما لهذه الأسباب انصرفت لمتعها الخاصة باقتناء الملابس والعطور والمجوهرات، فهي أكثر فائدة من رجل منحته السلطة الوجاهة التي يحلم بها، وسلبت من عواطف حرية التصرف بحياتها كما تشاء، فهي مراقبة أينما تذهب".

زوجة المسؤول تخضع لرقابة صارمة، لا فرق بينها وبين مراقبة الملاحقين سياسياً، فكلاهما خائف ؛ المتربع على القمة خائف من السقوط، والقابع في القاع خائف من الكشف، والمآل في الحالين واحد، وعواطف داخل الوطن ممنوعة من زيارة أهلها، أما خارج الوطن فإن عينيها تبحثان في سقف الغرفة التي تنزل فيها، وهي ممددة على السرير، خشية أن تكون الأيدي المدربة على التلصص قد وضعت كاميرا التصوير..

هذه الحياة المترفة بوجهيها الأبيض والأسود، تردفها في الرواية صورةٌ أخرى لطبقة مترفة أفرزتها المرحلة، فعاشت حياتها الصاخبة على حساب جوع الأكثرية، فنهضت أحياء راقية تصخب بالحيوية والحركة "متاجر ومطاعم. كازينوهات وصالونات تزيين، محال مرطبات وأماكن لهو.. في الأحياء تلك، ترى الوجوه المرسومة بالبذخ والرفاه، والبيوت الفخمة التي تقام خلف جدرانها (مآتم وأفراح) للكلاب والقطط المدللة، في وقت يموت فيه أطفال الفقراء جراء نقص الأغذية والأدوية.. السيارات الفارهة تجوب الشوارع العريضة المشجرة.. سيارات يقودها شباب طائشون لا همّ لهم سوى اصطياد الفتيات والمساومات والمراوغات، ويمكن أن ترى أيضاً فتيات باحثات عن اللذة السريعة.. نساء يوقعن بالفتيات الصغيرات مقابل فستان أو حفنة نقود يأخذنهن إلى الأماكن المنزوية من بغداد.. هناك أيضاً في تلك الشوارع، ودون استحياء، تقف نساء متبرجات مشدوهات أمام بهرجة العروض والملذات المسلفنة بوعود الثراء والجاه، حيث يجدن من هم على استعداد دائم لتنظيم الصفقات التي تتم في الغالب داخل بوتيكات الألبسة ودكاكين الصاغة، كلما تدهورت أوضاع البلد أكثر صارت بضاعة الجسد أرخص ثمناً.. فتيات يسقطن سريعاً، وأخريات يؤخذن على مهل. ترغيب وترهيب وإغراءات وعروض في كل وقت..".

هذه الصورة المثيرة على الرغم من غرائبيتها في مجتمع محافظ، هي صورة حقيقية لبعض أحياء بغداد في زمن الحرب والنفط، وليست لأحد أحياء برلين بعد سقوطها في الحرب العالمية الثانية.. وقد جسدتها الكاتبة لتكون الصورة المقابلة للجانب الآخر من وجه المدينة التي أنهكتها الحرب من جهة، والمعتقلات من جهة أخرى.

ففي الاتجاه المعاكس، بدا الناس في الأحياء الفقيرة أسرى الخوف من الجوع والمرض والمخابرات، مع أنهم زاد الثورة، وأبناؤهم حطب الحروب، وهم أنفسهم الكتلة الشعبية الهائلة التي تخرج في المظاهرات والمسيرات الرسمية تبارك المعارك الطاحنة على الجبهة، وتهنئ بيوم البيعة، وتحتفل هاتفة في ذكرى يوم النصر العظيم، وقد تحوّل الموت إلى انتصارات، لم ينتصر فيها سوى الشر.

والناس – في غمرة انشغالهم بالوطني المرسوم – "تناسوا أو نسوا رغباتهم الإنسانية، وصاروا يلهثون وراء الشعارات التي تملأ الشوارع والساحات لكي لا يطعنهم أحد في وطنيتهم".

وسيرة الوطن الذي تصنع صورته السلطة وحيدة القطب، من الطبيعي أن تتضخم فيه المؤسسات الأمنية، وتتعملق شخصيات سلطتها، وقد أفسحت الرواية حيزاً واسعاً لهذه البقع المظلمة التي تشبه إلى حدّ بعيد مصانع اللحوم المعلبة، حيث تدخل إليها الأبقار حيةً من جهة، وتمر بآلات المعالجة، ثم ما تلبث أن تخرج من الطرف الآخر معلبات جاهزةً لطعام الأفواه المسترخية..

"يقولون إن مصانع البيتروكيماويات ترمي نفايات في المياه، فيما يهمس آخرون لبعضهم إن فضلات غريبة تتسرب ليلاً من دائرة أمنية، خلال أنبوب عريض تحت سطح الماء، تعود لأجساد بشر، يمرون من حين لآخر عبر مفرمةٍ في الطابق الأرضي من تلك البناية، ويتحولون في دقائق إلى مجرد خليط مجروش لا شكل له.. يتداول الناس حكاية المفرمة بمزيد من السرية والذعر والحذر، حتى إنهم يخافون جدران بيوتهم لئلا تكون مزروعة بلاقطات خاصة يمكنها أن تؤدي بهم إلى تلك المفرمة..".

وكي تجلو الكاتبة سيرة الوطن الميت أو الذي يموت، فإنها تضع النفوس في مواجهة نفسها، فيصحو منها الضمير، وتحاسب نفسها عما جنت واقترفت من إثم، فتلجأ السيرة إلى فن الاعترافات التي يندفع إليها أصحاب الضمير الحي لتطهير أنفسهم قبل الموت الذي يرونه بأعينهم.

ولاستكمال السيرة، فقد اختارت الكاتبة محطات حية من الحياة القائمة بسلبياتها وترهلها واختزالها، فأظهرت بعفوية بالغة الهوة الواسعة بين الفقر والغنى، والسجان والسجين، والتحلل والمحافظة و"الأبيض والأسود" وجعلت روح الطفلة (أمل) تحوم حول الأحياء والأموات، وتستحضر الأرواح، وتقف على الغرائبي في حياة أبناء الوطن، فتترقب وترصد وتصوّر لتجد أن كل شيء يسير إلى سراب، وكل الناس (الفوق والتحت) سائرون "في الطريق إليهم" في المقابر، وكل شيء يصير إلى زوال. وتتربع النعوش على سقوف السيارات وسط مظاهر الحزن الصادقة، وتضيق المقابر بمن فيها، ولا ينجو أحد من الموت.. تموت معظم شخصيات الرواية القبيحة والجميلة، الخيرة والشريرة، فمن الشخصيات الشريرة موت الجلاد، بل دفنه حياً، فتكون ميتته من أشنع الميتات، وحين يهيلون عليه التراب يصرخ مستنجداً، حتى إذا ما صار تحت الثرى وعلمت به أرواح الأموات، احتجت على دفنه بينها وصرخت: "أيها الأموات الأحياء.. لا مكان لهذا الرجل بيننا.. إنه الجلاد سلوم المسؤول عن شعبة التعذيب في أحد المخابئ السرية" (ص ١١٦) وإذا كان الأشرار يموتون بمظاهر احتفالية، فإن الأحياء يموتون بصمت، لأنهم قبل أن يصلوا إلى مرحلة الاحتضار والحشرجة، كانوا قد ماتوا، أو أميتوا موتاً بطيئاً بسبب الجوع والخوف والمرض..

ولا تكتمل سيرة الوطن إلاّ بذكر جانب إنساني لا يزال يتمتع به الأبرياء أصحاب الإحساسات المرهفة، من أمثال "قاسم داغر" الشاب المغني الذي أحب "نرجس" وحالت المقادير دون زواجهما، فقضى عمره يتغنى بحبها، ولم تكن نرجس بأقل شفافية منه، فهي أنموذج جميل، يمثّل الفتاة العربية التي تتمتع بحياء ووفاء نادرين، وقد قدّر لها أن تتزوج غيره، ثم تترمل من دون أن تنجب، وتظل مقيمة على حب قاسم، وقد اعتقدت: "كأن الله أراد لي العقم طالما عشت مع رجل لا أحبه" (ص ١٢٨)

وعندما سئلت عن سبب عودتها إلى قاسم بعد ترمّلها، ردت برومانسية عذبة افتقدناها في شخصياتنا الروائية الأخيرة:

– تغيّرت صورتي كثيراً.. أردت أن أبقي على تلك الشابة الجميلة التي كنتها في باله.

– لكن الجمال ينبع من الأعماق، وليس من الأشكال طالما وجد الحب.

– قد يصدأ الحب في الأعماق فتتغيّر المشاعر، ولا نكتشف ذلك إلاّ عند المواجهة.. كان هذا يخيفني..

إن معظم شخصيات الرواية التي شاركت في كتابة سيرة الوطن ماتت، أو هي في طريقها إلى الموت، ولعل الملفت في الرواية أن استفحال الموت، وتظليل الوطن بخيمته، لم يقتصر على الأحياء، بل امتد إلى الأموات، فأصابت شظايا الصورايخ المقابر، ونثرت رفات العظام النخرة، مما جعل مهمة حفاري القبور تتضاعف..

إن الإحساس بالتلاشي يعمّ كل شيء على أرض الوطن، حتى الحيوانات يصيبها الذعر والموت، فيفقد المكان مغانيه إذ يجف العشب، ويفقد الزمن سيرورته فيغدو التاريخ مرتبطاً بالأمجاد التي يصنعها الرئيس، وتفقد النفس البشرية إنسانيتها فتجنح للبطش كي تحافظ على مكاسبها، وتباع الأعراض في سوق نخاسة أثرياء الحرب وتجار المرحلة.. وتسكن الأشباح الأمكنة والرؤوس، فيخاف المواطن البريء من ظله، وتتلاشى القيم، وتفقد الأماكن جمالياتها وقدسياتها، فتنتهك حرمة البيوت الآمنة والجامعات، ويصفّى كل من يفكر في إيصال صوته إلى جمعيات حقوق الإنسان.

ولقد استطاعت الكاتبة عرض سيرة وطن بأسلوب لا يخلو من سخرية سوداء، وسردية تعبّر عن قسوة زمن ووحشية أنظمة، صاغتها عبر صور جسدتها في محطات لا إنسانية، ولعل المرارة بحدة المعاناة، تتضاعف في النفس الإنسانية، عندما تجد جلادها واحداً من أهلها، فتغدو كل محطة مكانية وبشرية في عدّة التوصيف السردي المتماسك مشرئبة إلى فناء الموت، متشحةً بطيف التلاشي، منذ الاستهلال وحتى آخر كلمة في الرواية، وهي لا ترفض الموت، ولا تتحدى القتل، ولكنها تجسده وتدينه وتعري أدواته ورموزه ووسائله، وذلك بتوصيف ثقل وطأة الحاكم على المحكوم بصورها الدرامية، لذلك تسربلت جميع الشخصيات بأطياف سوداء، وزوّدتها بمخزون دائم من الحزن المتفاقم.

وفي المحصلة؛ تتجلّى في النص خصوصية الخطاب السيري الواقعي، الذي يشير في مجمله إلى تضخم المؤسسة القمعية التي تضغط على أعصاب الناس، مما يولّد لديهم تطلعاً لتدمير الذات، وتدمير الآخر، والتي ينتج عنها موقف عاطفي مهتز في مجتمع متقلقل، لا يعرف التوازن، ويسنّ قوانينه التي تستضعف أهله، وتستلبهم وتعرضهم للهزات النفسية، وقد أدت النظرة التشاؤمية السوداء التي سيطرت على الساردة، إلى الانتهاء بأكثر شخصياتها إلى الموت، الذي باتت ترغب فيه، متوائمة بذلك مع واقع وطن من جهة، ومع نهج الخطاب النسوي الروائي والقصصي السائد، الذي كثيراً ما ينتهي بشخصياته المحبطة إلى الانتحار والموت، وهذه ثيمة متواترة في الكتابة النسوية المغرقة بالنهايات الفاجعة، حين يتعاظم شعور شخصياتها بالاضطهاد، ويتحوّل الوجود في منظورها إلى مصحّ تفضّل عليه الموت.

# آثام الكتابة

صلاح بوسريف - المغرب

## قراءة في تجربة الشاعر محمد بنطلحة

«لا شيء منمّط بشدة أكثر من دليل الهاتف»
(ج. كولر)

**دليل الهاتف**

بهذا المعنى، وفي هذا الافق، ننظر الى الشعر؛ لا نتبنى القصيدة ولا نحنّ، بتاتاً الى تبعاتها. فهي احدى تداعيات النمط.

المسافة بين المفهوم والممارسة، كبيرة. بالنظر في الممارسة النصيّة يبدو الشعر رافضاً للنمط، غير قابل للمسبق والتّام. النصوص تتشكّل وفق خطاطة تحدث ابان الكتابة. فهي تتخلق في ذات الآن، او في اللحظة ذاتها.

هذا ما تهجس به شعريات الكتابة اليوم، وما تتكشّف عنه تجارب عدد من الشعراء الذين تخطوا عتبة القصيدة، وذهبوا الى الاقصى. الى ما يبدو مستحيلاً.

نظرياً، يظل مأزق العطب قائماً. كيف يمكن أن اكون كائناً هنا وممكناً هناك.

تعلمنا النظرية الا نبقى اسيري المألوف، لأن «ما نسلم به جدلاً على أنه ادراك مألوف هو في الحقيقة تشييد تاريخي». والنظرية بهذا المعنى هي «نقد للإدراك المألوف واستكشاف للمفاهيم البديلة» كما انها «تتضمن مساءلة المسلمات او الافتراضات ذات الأهمية البالغة في الدراسات الادبية، وزعزعة اي شيء قد تمّ التسليم به جدلاً».

ثمة ازدواجية في معرفتنا، بين النظر والنص. يحدث هذا الشرخ الذي هو احد اشكال الاعاقة في فهمنا للحداثة، وفي فرحنا المفرط باختراقاتها.

كل البيانات الشعرية سقطت في شرك هذا الشرخ، والنص كان غير ما يهجس به الماء.

اذا اردت ان اسير «بعكس الماء» فعليّ الا اترك الحصى يعيق انفاسي.

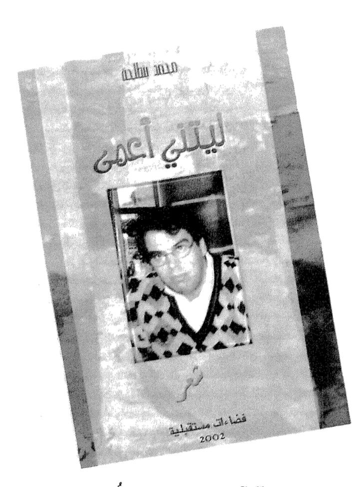
**٢- الذات الحرّة**

بالنظر في التجربة الشعرية لمحمد بنطلحة، ثمة مسافة يحققها النص بين مقترحين:

الأول، كان محكوماً بشرطه التاريخي، وبتشييداته الفكرية، وهو المقترح الذي بدا فيه السياق التداولي مهيمناً، حيث الصوت في النص ظلّ محايثاً للمعنى ويحاكيه.

والثاني، بداية من تجربة «سدوم» سيتّخذ لنفسه وضعاً، تصبح فيه العلاقة بين هذين الزوجين، علاقة التباس وتشويش. لا شيء يفضي لغيره.. ستعطل تجربة المقترحات الجمالية هذه، الوظيفة الايديولوجية، التي طالما اكتفت نصوص جيلي الستينيات والسبعينيات، في المغرب، باتخاذها كشرط فكري لرؤيتها.

. من الذات المتحدة، الى الذات المتوحدة. او «الذات الفردية»




كما يسميها Culler، كانت تجربة الكتابة تُنجز مفردها عند محمد بنطلحة. تجربة ستسير «بعكس الماء». وهو ما سيتيح للذات الفردية، ان تتحرر من «المحددات الاجتماعية»، او من المحددات الثقافية بالأحرى. كونها وعت الشرط الجمالي كضرورة لارتياد آفاق كتابة لا تستسلم للمسلم، ولا تشترط نفسها بما يأتي من خارج هذا الشرط ذاته.

ولعلّ اقوى مظاهر هذا المقترح، النظر الى اللغة كأرض واحدة، لا شيء يفصل بين مائها وترابها. لا نثر ولا نظم، الشعر وهو يتخلق مستعيداً صلة اللغة بذاتها.

اذكر هنا، مثالين لهذا الادراك الجمالي للغة، بعيداً عن هذين الحدّين الفاصلين:

- بعض الشاعريين العرب، عابوا على ابي نواس استعمال مفردات المتكلمين في شعره. وهم بذلك يرون أنّ الشعر شعر والنثر نثر، ولا ينبغي أن يلتقيا.

- رومان ياكبسون، احد اهم منظّري الشعرية المعاصرة، لم يقتبس سطراً واحداً من الشعر الغنائي، بوصفه مثالاً للوظيفة الشعرية للغة، فهو اختار شعاراً سياسياً من الجملة الانتخابية الرئاسية لايزنهاور.

لم يبق الشعر اسير اختيارات لغوية، تحكم سلفاً على الكلمة

هكذا عارية، دون اختبار سياقات وجودها، بل ان الشاعر، وهو نصياً يخرج من اكراهات القصيدة، اختار الشعر، ككثرة وتعدد، ووضع اللغة في مواجهة مصيرها.

صرنا، في هذا المقترح الشعري، امام ما يسميه بنطلحة نفسه، بـ«ظلام الأيقونة». وهذا ما يدفع، في قراءة مثل هذه النصوص، او مواجهتها، الى الاقتضاء بـ«فطنة الأعمى».

**٣- اللغة البكر**

«برج البطريق»؛ نص فارق في تجربة الكتابة لمحمد بنطلحة. ولن نجازف، ربما، اذا اعتبرناه نواة هذه التجربة كاملة.

في هذا النص، وهو طويل قياساً بغيره من نصوص المجموعات الأربع، تتبدى ملامح اللغة، التي ستصير فيما بعد الاداة البانية للسياق اللغوي للتجربة كاملة.

ولعلّ ابرز ما يتميّز به هذا السياق:

التوظيف البارودي للصور، حيث الوظائف والعلائق بين الدوال، تتخذ وضع المفارقة والقلب. فالبناء الخطّي للجملة يستحيل الى بناء بالمفارقة. كما ينقلب نظام القيم، وتصير علاقة الدال بما يحمله، علاقة ارتباك، تتلبس فيها صلة الاسم بالمسمّى. اي اننا نصبح امام «نظام آخر للرؤية والكتابة وطرق التعبير»، وهو ما يترتب عنه، قلب في «نظام القيم».

وتذهب التجربة كاملة، الى تبنّي هذا الاختيار كمنحى لصيرورتها، اي باعتباره اختياراً جمالياً، تعيد فيه التجربة بناء رؤيتها واعادة ترتيب اوضاع تعبيراتها.

ليس غريباً، في هذا السياق اذن، ان تتخذ الصورة كذلك منحى سوريالياً، قائماً على نوع من التداعي الحر الذي تصبح معه الاشياء قابلة لتغيير عاداتها، ولوضع القراءة كاملة امام مآزقها.

لا نعني بالسوريالية هنا، ما نظّرت له كتابات اندريه بروتون، بل انها، ذلك الجوهر الذي تعمل اللغة على تفجير مسكوكاته بدفعها للكلام.

ما لا نراه، حين نكتفي بالمتواضع والمألوف، أو بما تستبدُّ به سلط البلاغة والتركيب.

ومن المفارقات التي تضعنا التجربة في ليلها، تحويل سياق الاستعمالات اللغوية القديمة، الى سياقات تعبيرية جديدة، محايثة للمفاهيم والتعبيرات النقدية الحديثة.

فـ«الزّق» و«الاطلال»، و«الشماريخ».. تجاور او تتماهى مع «لذة النص»، كما تتجاور او تتماهى مع لغات أخرى تبرز خطياً، اي على المستوى الغرافيكي بخط اسود بارز.

انَّ هذه البوليفونية التي تتبدى في «برج البطريق» تكشف عن هذا النوع من التوسع او فتح اللسان على تناقضاته، ومما يحفل به الكلام من وجود للآخر في هوائنا. فاللغة الصافية الفصحى، تدخل شرك الواقع، وتصبح في الشعر نقيض القصيدة تماماً، ونقيض ما ندّد به الشاعريون العرب، حين عابوا على أبي نواس وضع اللغة في مهب احتمالاتها.

فنحن اذن، امام ما يُسميه الشاعر ذاته بـ«المقامرة باللغة». لم يعد المصطلح النقدي، والمفاهيم الفلسفية، وحتى المصطلحات التقنية، لغة خارج الشعر، او من المحظورات الشعرية، بل اصبحت احدى دوال الخطاب، البانية لشعريته، بما فيها حضور الرقم في ثنايا النص، وبمحاذاة الكلام المكتوب.

استباحة قصوى للغة، وانهيار كامل لثنائية الكلام، شعر / نثر، انها اراضي الاعمى، حين يستبيح كلّ شيء مسترشداً بليله دون غيره.

**٤- ليل المعنى:**

المعنى في هذا السياق الشعري لا ينتفي، او يتم محوه بل يستحيل الى دلالة. بما تعنيه الدلالة، في التصور النظري الحديث، من تعدد وانشراح.

اذا كانت القصيدة، التي لا تمتثل هذه التجربة لإكراهاتها نصياً، تحرص على وضع المعاني في طريق القارئ، وتيسر له مفاتيح ابوابها، فالشعر، بما هو انشراح وكثرة pluralité، أي كتابة، يطلق يد المعاني، ويجعل من العلاقة بين الاسم والمسمى، علاقة توتّر وقلق.

فـ«مواجهتنا بالعالم»، كما يسميها كولر، لم تعد تكفي الأعراف اللغوية المتاحة لإنجازها، الامر اصبح يستدعي نوعاً من التعبير «الأدائي» الذي يتجاوز حدود الاخبار ويذهب الى ان افعال اللغة تشوه مفهوم تمثيل اللغة للأشياء، كما تكون خالقة الاشياء، منظمة للعالم، وليس تمثيل ما يكونه بطريقة بسيطة.

ليس غريباً في هذا الاطار، ان نجد في الديوان ذاته، ما يسميه الشاعر بـ«حدائق المعنى»، وهي اشارة الى ما يحفل به الواحد من كثرة وتصيُّر، حيث المعنى، يبقى في نهاية المطاف، مجرد وهم، حين نذهب اليه باعتباره وحدة وكلاً.

النصّ بهذا المعنى، هو جسد احتمالات، لا يمكن البتة ادّعاء القبض على اسراره. بل انه يبقى مقيماً في مهب الرجحان والاحتمال.

لا مطلق ولا يقين، انه سلوك الأعمى حين يَدْنو من ليله دون حذر او ارتباك.

**٥- فتنة الحبر:**

اصبح الشعر جسد تفكير نظري بامتياز. لا احد من شعراء الكتابة، ممن يعون الكتابة كممارسة شعرية حديثة، يكتب دون وعي نظري بالمفهومات الحديثة للشعر، او ببعضها على الاقل. ثمة مآزق تتبدّى في هذا الجسد النظري. ابرزها مأزق القصيدة، لكن الجوهر العام الذي تكشف عنه هذه الممارسة، يشي بانفصال حدث في هذا المقترح، قياساً، بما آلات اليه حداثة القصيدة لدى عدد من الشعراء الذين ما زالت ممارستهم النصية تراوح تاريخها.

لعلّ ابرز انفصال، هو وعي الشعر كنص مكتوب، وكممارسة غرافيكية تتيح للعين ان تَلج سواد النص، كما تلج بياضه.

لم يعد الصوت هو ما يحكم علاقة النص بمتلقي. اي العناية بالكلام على حساب الكتابة، وهو ما كان يجعل من القصيدة تعطي الوزن والتكرارات الصوتية النمطية، دور الدال الاكبر في تحديد شعرية النص. لنتذكر «مركزية الصوت» عند دريدا. فالصوت في شعرية الكتابة، سيصير مكوناً، وليس دالاً Signifiant محدداً او بانياً.

فقيام الممارسة الثقافية العربية تاريخياً، ومعرفياً، على الكلام، والتلقين الشفاهي، او الرواية، كما كانت تسمى، هو ما جعل القصيدة بدورها تخضع لبنيات الكلام، لـ«الصوت». فالعلاقة التي كانت تتم في القصيدة بين الشاعر والمتلقي، أي تلك العلاقة المباشرة، اصبحت في الكتابة، تتم بين النصّ وقارئه، اي بنقل العلاقة الى المكتوب، وليس الى الصوت، ما يُتلفظ به.

اذا كانت الكتابة لدى عدد من الشعراء المغاربة، ما زالت تحفل بأصواتها، بالحضور القوي للصوت، فشعراء الكتابة احدثوا انفصالاً جوهرياً في هذا الاطار، واتاحوا للصفحة أن تصبح صلة الوصل، أو لحظة المواجهة بين القارئ والنص.

لا تنتمي تجربة محمد بنطلحة الى القصيدة. هذا ما أكدته مظاهر الانفصال، او شعرية الكتابة، في مستويات اختراقاتها اللغوية. تضاعف الصفحة هذا الانفصال، وترفع وتيرته.

ومن مظاهر الأكثر تعبيراً عن المكتوب Lécrit، علامات الترقيم، التي هي احدى الدوال الخطية البارزة التي ترتبط بالكتابة وليس بالصوت.

في الدواوين الاربعة تحضر هذه العلامات، كمسافات قراءة، وكإشارات قطع او وقف، او تعبير عن حالة، عندما يتعلق الأمر بعلامات التعجب او الاستفهام.

لم تعرف العربية الترقيم، وهو احد المظاهر الحديثة التي اقرت في الثلاثينيات من القرن الماضي. ما يعني أن الكلام كاتّصال وسير خطي متواصل، هو ما حكم ثنيات اللسان عبر التاريخ. البياض الوحيد، او فرق الهواء، الذي اقامته القصيدة، هو ما حدث افتراضاً، ابّان فترات تدوين الشعر، «الكتابة الصوتية»، بين شطريها.

تخفّ وتيرة الترقيم، أو يتخفف النص من وجودها، كلّما تقدّمنا نحو آخر كتابات بنطلحة، وهذا مظهر عرفته كتابات راهنت على المكتوب، دون هذا المظهر الخطّي؛ ما يدعونا للتفكير أكثر في النص، بين الكتابة والصوت، اي بما سماه ابو ديب بـ«جدلية الخفاء والتجلّي» في الكتابة، هذه المرة!

كما لا يكفي الكتاب كاملاً، اعني المجموعة (الكاملة!) «ليتني أعمى»، بمظهر خطّي واحد، كما حدث في ما اسمّيه بـ«حداثة القصيدة» او ما يسمّيه البعض، خللاً، بالشعر الحر، بالتوزيع العمودي الممتد من اعلى الصفحة الى اسفلها، وهو ما أكّدت عليه نازك الملائكة كأحد مظاهر تمييز الشعر عن غيره، احتكاماً في الأساس الى النظام العروضي الذي يقوم على هذا التوزيع، بل ان الكتاب، ومنذ «نشيد البجع»، شوّش هذا الفرق، بتوزيع بعض مقاطع النص افقياً، اي بكتابها نثرياً، رغم أنها لا تمت لـ«النثر» بصلة. اعني «قصيدة النثر»!

لم تعد الصفحة ذات اتجاه خطي متواصل. كما أنها لم تبق أسيرة بعد مفرد. فالتنوّع في الخطوط، وفي احجام الحروف والطباعة.. كلّها ستصبح من السمات الفارقة في الكتاب. ما يفرض على القارئ أن يعيد ترتيب أوضاع مواجهته لكتابات من هذا النوع.

نحن اذن، امام انتهاكات، لا تعلن عن حضورها، في مظهر دون آخر. بل تتبدى في مختلف دوال النص. ما يعني، ان القصيدة، نصياً، لم تعد حاضرة بالمعنى الذي يجعلها تقصيداً، اي شطراً وشكلاً في البناء، له تاريخه، بل توارت كصوت، وأتاحت للحبر ان يضاعف حضوره، ليس بما يكتب فقط، بل وبما تتركه اليد، ارضاً غير محروثة. اعني البياض، حتى لا يكون السواد وحده، هو ما يحكم علاقة القارئ بالنص، أو ما سمّيته في نص سابق بـ«اللامكتوب أو فضاء الاعمى».

اذكّر هنا، بما يقوله فيليب سولرس، من خلال مالارميه، باعتباره «نقطة الحبر» كـ«سَمِيٍّ» لما يسميه بـ«الليل المهيب». اي بذلك السواد الممتلئ الذي لا يتيح للعين أن ترى نقطة ضوء واحدة، أو بصيص بياض بالأحرى.

٦- نهار يلج الليل

من الآثام التي تحرص هذه التجربة على ارتكابها، وضع الدال في مواجهة ذاته. ما يعني أن النص لم يعد قائماً على المعنى، كما حددته الرؤية البيانية لدى الجاحظ مثلاً، بل اختارت الكثير المتقطع، ما نسمّيه عادة، بالبلوري متعدد الاضلاع.

اللغة وحدها، ليست هي ما يفتح افق الغزو، أو البحث عن الزمن الضائع في النص، فهي احدى دوالّ النص، بما تمثله من زواج بين المكتوب بمختلف اشكال كتابته أو توزيعه الخطي، والبياض الذي هو امتداد لهذا الليل.

ألسنا في مواجهة المعتم، نحتاج الى ضوء ما كي نتحسس رهافة خطونا، وما يضعنا هذا السواد في مواجهته.

هذا ما تهجسُ به تجربة محمد بنطلحة، في اختيارها للمتقطع، الناتئ. وهي تنأى بذلك عن خطية القصيدة، حيث لا مكان للعادة التي درجت عليها كتابات لا تصمد امام المحتمل والمجهول.

المتأمل في توزيع النصوص، في هذه التجربة كاملة، ستبدو له دوالّ النص كثيفة، ويد الشاعر، لا تطمئن لخط واحد كما لا تطمئن لذات المكان الذي كانت منه دائماً تأتينا الكتابة.

هذا، ربما، ما يجعل من كتابات محمد بنطلحة، مظلمة، عمياء، اذا ما ذهبنا اليها للبحث عن المعنى، دون وعي ما يقترحه علينا الشاعر من فخاخ، لا شيء يكون، اذا لم ندرك مطباتها.

المعنى لم يعد سابقاً على النص، ولا يحدث قبله. ان النص في وضع الكتابة، صار أكثر انشراحاً، وادراكاً لحضور المعنى في تعدده وكثرته، باعتباره ولادة تحدث ابان لحظة الكتابة، ويظل مؤجلاً، دائماً في انتظار قراءات تعيش فخاخه ومطباته دون انقطاع.

هذا ما يجعل من نص الكتابة، نصا مترنحاً، فيه يصير الدليل والعلامة مكان تناحر واختلاف.. تؤثّر فيه مختلف التأويلات.

**مراجع واحالات**

يمكن العودة الى المراجع الآتية، التي لم نكن نعتمدها فقط من خلال بعض الاستشهادات الواردة في النص، بل باتخاذها كذلك، كتمثل لما تذهب اليه الاطروحة التي بنى عليها النص مقاربته لتجربة الشاعر محمد بنطلحة:


١- محمد بنطلحة، ليتني اعمى، منشورات فضاءات مستقبلية، الدار البيضاء ٢٠٠٤.

٢- جوناثان كولر، مدخل الى النظرية الادبية، المجلس الاعلى للثقافة، القاهرة ٢٠٠٣.

٣- L'histoire, Ed. «Joseph vendryes, Le langage, introduction Albin micher, 1968.

٤- Jacques Darrida, De La grammatologie, Ed, Minuit, 1967.

٥- Jacques Derrida, Lavoix et Le phénoméne, p.u.f, 1967.

٦- Philippe sollers, L'ecriture et L'experience des Limites, Ed seuil 1968.

محمد سناجلة

# غربة

على شفير الهاوية يسير.. متلعثم الخطى... وهو في خطواته المرتبكة تلك يحس بأنه غريب تماما، ووحيد تماما، بينما تتراءى تحت ناظريه كل التفاصيل المملة والرتيبة لما تحت الشمس، يمضي وحيدا في طرقه ترافقه الصور والرؤى وسحب الدخان، متلفعا بالصمت، عيناه وهج مطفأ في انتظار لحظة إشتعال ما تحت الرماد..غريب ...مشتت أفكاره فوضى وقلبه سراب، ومن بعيد تناديه أصواتهم...تعال إلينا...

"يستدرجونك فانتظرهم خارج المعنى

وادخل إلى أنفاق نفسك كي

ترى ما ليس فيهم"

وهم كثيرون جدا، يستدرجونه لعماد الوحل، يسخرون منه أحيانا، يتهكمون في أحيان أخرى، ويغازلونه تارة مادحين ثم ينقلبون عليه مع الموجة الأولى، عيناه مدى وردي تتقاذفه الألوان كلها فتعشى عيناه، يفركهما بالأزرق المترامي المحيط به من كل الزوايا، يشعر بأنه مكعب على شفا الإنهيار ، يلتجيء لذاته، يعانقها مستجيرا ، يعود طفلا كأن الشمس جرس في خطاه،يتبع الشمس هناك حيث بحر الرؤى، يطل عليه...يناجيه

مولاي إنني وحيد جدا، يرتد إليه الصدى:

"إنك لست وحدك، بل أنت جيش بأكمله، هل تحس بالغضب؟ إعلم إذا أن أحد اجدادك الأوائل هو الذي يرغي ويزيد على شفتيك"

يحمل رؤيته ويغادر، يشعر بأنه أقوى منهم ، تتمدد عضلات أصابعه وتزداد عينيه اشتعالا فيرى ما لا يرى ، يعود إلى المدينة، يا قوم قد أسري بي الليلة إلى بحر الشمس، ثم عرجت إلى مدن الطلح، ورأيت العجب، ويسرد عليهم رؤيته فيتعالى صوت القهقهات الساخرة، يرتد صداها في قلبه فيصيح: يا قوم" لماذا كلما أوضحت ازددت غموضا"

يرمونه بنفايات الإشاعات، يتقوقع من جديد، يحتمي منهم بوحدته، يترصدونه في طرقات المدينة، شقي سكب الوحل على رأسه، تصيح ابنته القصيدة...أبي..أبي وتنفض الطين عن جسده، يبتسم لها، أي بنيتي "أشعلت معجزتي فحاصروني حاصروني"

يعود لبيته الطيني منهكا، هده التعب، تأتي الوردة القابعة في أس القلب المهتاج، تعانقه ، يتشمم عطرها فتنداح دوائر التعب، ويحس بنفسه خفيفا ونديا كزنبقة برية في فجر يوم ربيعي، يأخذها إليه، يتمدد رعبه في حبقها، تتلاشى دوائر الخوف المحلق، ولا يتبقى سوى عبقها السكران في كل الأرجاء...

"وأحس عبيرك في نفسي

ينهد يدندن كالجرس

ووليمة جسمك يا واها

ما أشهاها"

يتلاشى العطر مع اخر الأهات ولا يتبقى سوى ذاك الخدر اللذيذ ، ينام كطفل صغير فيما تنسل الوردة نحو حديقتها، تهاجمه الرؤى في النوم، ترقص الشموع على الطرقات، ثم تتصهر مشكلة تماثيل من حجر يعبدها الموتى الأحياء، تتحول الرؤى كوابيس تطارده، يصحو مرعوبا فإذا به تحت الهجير، وحيدا ، مشردا، تطارده غلمان القبيلة، يقذفونه بالحجارة صارخين يا كذاب... يا كذاب..يهرب منهم، ويسير دامي القدمين في درب الشوك...يهبط الليل وصوت عواء الذئاب أنيسه الوحيد، تأتيه الرؤيا :

"في البدء كان الهباء

لم تكن الأرض جسدا كانت جرحا

كيف يمكن السفر بين الجسد والجرح

كيف تمكن الإقامة"

سأهاجر...لن أقيم بينكم، وحدي سأبني مملكتي، وستتبعني كل ورود الحقل، وحقلي أرقام تتساقط كأشعة الشمس في الأزرق المترامي، وهج سينير الدرب لبراعم السنة القادمة، ما أنا سوى باني ذاك الحقل فما همني شوك الطريق.

❖ أحمد الويزي - المغرب

# قراءة في سيرة: "أشواق درعية" لمحمد العمري

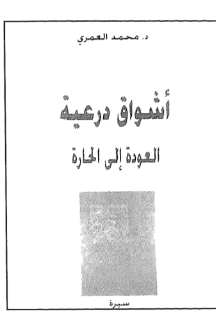
يقترن اسم د. محمد العمري عادة، بنوع محدد من الكتابة الأدبية يتخذ من تحليل الخطاب البلاغي موضوعه المركزي والرئيسي، سواء أكان هذا الخطاب شعراً أم كان خطابة سياسية كلاسيكية المنحى أو حديثة التعبير و التأثير. غير أن إصداره الأخير الموسوم بـ" أشواق درعية، العودة الى الحارة " (❖❖)، خلق انزياحاً حقيقياً ضمن صرح البناء المعرفي الذي راكمه هذا الاسم الأكاديمي الرصين وطنيا وعربياً، بفتح كوة ضوء فريدة (ولا نتمنى أن تبقى وحيدة !) في لائحة الإنشغالات والاهتمامات النظرية والتحليلية، تنير بعض الجوانب الخفية والسرية من شخصية الباحث المسكون، منذ ما يربو عن عقدين من الزمن، بهمّ الكشف في أساليب الخطاب الأدبي والسياسي، عن تقنيات واستراتيجيات التأثير والتعبير في المحاورة / المناورة البلاغية.

٢

تعلن الكتابة الأدبية في " أشواق درعية " ومنذ الصفحة الأولى للغلاف، عن انتمائها الى جنس السيرة بصيغة غير معرفة، فيها الكثير من الالتباس والإبهام. فهل هي سيرة للذات أم للغير (بما فيها ذلك البطل الشعبي الأسطوري الباهر والعابر معاً)، أم سيرة لمكان ظل حيا موشوما موسوما في الذاكرة " الحارة "؟

لا شيء ينجدنا ويعيننا على تعيين تلقينا الأول، غير الإبحار في هذا الماء الدرعاوي الذي مات كنهر كبير في الجغرافيا، لينبعث يمّاً عميق الغور بعيد الضفاف والحواف، في هذا النص / السيرة. إن مواجهة القراءة المباشرة وحدها هي ما يفيدنا في اعتبار أن " الأشواق الدرعية " ليست سيرة ذاتية مثلما هو معروف، ولا سيرة غيرية مثلما هو متداول ومألوف، كما أنها كذلك ليست سيرة شعبية فيها بطولات وذكر للخوارق في قالب ساحر وآسر (رغم وجود ما يحيل على ذلك في النص ولو بنزر قليل).

إنها " سيرة " مكان بقدر ما هي سيرة إنسان عانى ويعاني من قهر التبدل وسحق الزمان. فنحن إذ نرحل بين صفحاتها التي تربو عن المائتين، سرعان ما نكتشف أنها كتابة تتخلق من رحم الذاتي والغيري وبعض عناصر السيرة الشعبية (مغامرة عبد الرحمان زوج المرأة الأمازيغية الطيبة الذي تحدى فيضان النهر، شجاعة امرأة في الانتقام من الطاغية بنشيحة، حكاية الفتاك بنمولود صاحب السيف)، في قالب يجمع بين أنوات ومصائر عديدة ومتعددة، تنصهر جميعها في هذه الـ" نحن " المتكررة في المحكي، والتي اختار السارد أن يَلحَم بها السدى الرابط بين وقائع حياته الطفولية الخاصة




جداً من جهة، ومن جهة أخرى بين وقائع ذوات أخرى مذررة ومنتشرة يجمع بينها المجاز أكثر مما تعيّنها الحقيقة، دون أن ينسى ذكر الحارة تلك الجنة العدنية الأولى التي بقيت تفاصيلها حية وحارّة في الذاكرة على الرغم من أن ماء السدّ قد غمرها، وسدّ المنافذ والممرات للوصول إليها، ولم يبق غير الحفر في الذاكرة الطفولية الأولى كطريق للوصول إليها.

٣

تنهض الكتابة في سيرة : " أشواق درعية " إذن، على أنقاض الانتثار والموت : انتثار المكان الذي كان، وموت الأحبة والخلان. إنها كتابة تختار استراتيجية القصيدة الطللية أكثر مما يشغلها وضع الانتماء الى محكي يحاكي النسج على منوال شهرزاد، البطلة المدينية الماكرة التي ظلت لليال طويلة، تناور جبروت السلطان وتناهض حتمية الموت بتأجيلهً الى ما بعد الليلة الواحدة بعد الألف، حتى أنها حينما سكتت بالمرة، ولدت حكاية الحكايات التي انتصرت للحياة. إلا أن حكاية الأشواق الدرعية خرجت كالنهر الذي تحتفي به وتهجوه كذلك، من الصحراء وليس من المدينة. الصحراء التي ارتبطت في مقام التلقي العربي الأول، بالشعر والقصيد والطلل كمجاز. لقد كان الشاعر في القديم مسكوناً بهاجس العودة الى " الحارة " (وهو العنوان الفرعي لهذا المؤلَّف / السيرة !)، لعقد الاتصال من جديد مع المكان والإنسان في رحلة يغمرها طقس الأسى والتفجع والبكاء، بعد أن انفلت كل شيء وضاع جراء تدخل سلطة الدهر القاهرة.

وإذا كان شاعر القصيدة الطللية يعود الى الديار بعد أن يكون الدهر وإبدالاته الاستعارية السالبة : الغياب، الزوال، الفناء، الرحيل، المحو قد فتك بالأحبة والمنازل وغير معالمها، باحثاً في الآثار والدمن العارية المتروكة للشمس والريح وتقلبات الليل والنهار، عن ذكرى زمن ظاعن/ ضائع يستحق سقيا خاصة من المآقي الدامعة، حتى تنبعث ذكرى الحبيب دافقة ودافئة حرى من بين ثقوب الذاكرة ؛ فإننا في سيرة الاستاذ محمد العمري نجد نفس الاستراتيجية متحكمة في الكتابة، ذلك أن الكتابة عنده عودية تذكرية، تقف على

الأطلال والخرائب التي كانت تغمرها في ما قبل، حياة وأنس ودفء. إنها كتابة تتوق الى الاتصال بعد لحظات كبرى من الانفصال، لكن تبدل الأزمنة وما استتبعه من تغير في مصائر الكائنات والأمكنة، لم يساهم في تحقيق رغبة المؤلف الأثيرة، لذلك اكتفى باتصال يمر عبر وسيط الذكرى، والذكرى تجربة في الألم والمعاناة. يقول الكاتب / السارد (في ص ١٥ / ١٦) : ".. تهت خمسة عقود، وها أنا أعود إليك أستحم بذكراك. رفضت مثلك الموت البطيء، رفضت الموت بالتقسيط (...) وقفت.. على شط البحيرة (التي أغرقت الحارة) مرة أخرى.. (تساءلت) ماذا ترى اليوم في هذا المكان؟ خرائب في الأعالي، بقايا حيطان !..".

٤

ينطلق الكاتب في رحلة التذكر التي تؤججها الأشواق ويحركها دفق الحنين من لحظة الحاضر، التي هي زمن الفقد واليُتم والتشرد، بعدما ضاعت فجأة آثار الحارة، وانسحبت الحياة التي كانت وقد طوتها مياه سد المنصور الذهبي، ليفترق القوم ويتفرقوا على مقابر أو مداشر ومحاشر هي أقرب الى المخيمات منها الى حارة للسكن، لا تعوض بالمرة جنة عدن التي انفقدت وانعدمت إلا في الذاكرة. يقول الكاتب / السارد (في ص١١):
" الحارة التي تململت الآن في الأعماق، فانتشرت على ما يأتي من أوراق وصفحات، قرية صغيرة... خرجت يوماً كعروس من مياه درعة، نشرت لحائفها الخضراء تتنشف تحت أشعة سماء صافية... الى أن ضجت حولها الآليات الحديدية، وعكر الديناميت نومها، فعادت الى عمق المنصور الذهبي... (حينئذ) اكتشفت أننا صرنا، بالخروج منها، مجرد رقم من الأرقام ضمن تجمع سكني... حُشر (فيه الناس) عشوائياً.. كما يُحشر ضحايا حرب، أو كارثة طبيعية " ؛ ثم يستدرك مضيفاً الى ما سبق في ص١٧/ ١٨) : " كانت الحارة قد انبجست في الأعماق سنوات قبل ذلك، يوم ماتت أمي مطلع التسعينات. سمعتها تسائلني في يقظتي ومنامي، في نكوصي وإقدامي واشتعال أحلامي : أين أنت ؟ أين ما بيننا ؟ أين ماء الوادي ؟ أين البلح ؟ أين الحليب ؟ أين صفير رياح الجبَلي ؟ أين سمر الليالي ؟ أين ثغاء الحُملان؟ أين العراجين ؟ أين صراخك، أين غناؤك، أين المنوال؟ أين الزهرة وفاطمة، أين عيشة وأمينة؟ أقحمت وجهي بين كفي، وانصرفت".

بعد هذا التقديم العام الذي استهدف منه الكاتب تعليل فعل الكتابة السيرية وتأطير رحلة السرد، عبر التعريف السريع بماضي الحارة ومآلها التراجيدي باعتبارها مدار الأشواق ومركز الحنين، يدعونا الى ما يسميه (في ص:١٨) بـ" أول الحكاية، أول سطر "، مستحثاً إيانا لبدء الرحلة عبر أزمنة الامتلاء والارتواء التي تفيض من خزان الذاكرة بحكايات ريانة.

وإذ نرحل مع الكاتب / السارد بين ربوع الطفولة وديار الاستيهامات الحلمية البريئة، صاعدين هابطين عبر التواء الأزمنة الوديعة التي ظلت، من خلال الاتصال البدائي الأول بين الإنسان والمكان والحيوان، تنفتح شيئا فشيئا على تقلبات الأيام واختراق الآخر، الى أن انفتح فجأة باب الخروج واشتد العزم على الرحيل باتجاه ربوع أخرى أوسع رزقاً وعلماً وإمكانية عيش مما توفره الحارة ؛ فإننا نرحل مع سيَر شتى وحيوات عدة، يتقاطع فيها مصير الذاتي مع الغيري، ويتلاقح على أرضها التاريخي بالمتخيل، و يمتزج بين سطورها موقف الجد والرصانة بمواقف الهزل والسخرية السوداء.

إنها إذن، سيرة الأنا والجمع، الطفولة والكهولة، المكان والزمان، الإنسان والحيوان. فما أن نعبر بوابة الربوع والديار، حتى تتلقفنا بوابة الأزمنة وتقلبات الأيام، لتفضي بنا الى بوابة الفصل والوصل بين الحيوان والإنسان، لنمر على بوابة الخروج الأول، باتجاه أهل العزم من علماء سوس في كل من تالوين وتارودانت.

**كانت الحارة موطن الانسجام التام والعام بين الإنسان والحيوان في سائر الأوقات والأزمان**

فبعد أن يشرع النص في استرجاع ذكرى الحارة حارّةً وبليلة في الذاكرة، نجده يدعونا لنعيش أطوار طفولة عامة ومعممة على المكان والزمان والإنسان. وإذا كانت الحارة في التاريخ معبراً نحو مراكش وفاس والسودان (والكاتب نفسه يحرص على موقعتها جغرافيا في ص:١٢ باستحضار هذه المراكز التاريخية المشهورة)، فهي الآن في النص / السيرة معبر كذلك، باتجاه زوايا وخبايا مستغورة ومحفوظة في الذاكرة، ظلت الطفولة ترويها بنسغ وماء، الى أن استرجعها الكاتب / السارد وحبّرها بمداد الأشواق، فطلعت علينا بصيغة الجمع الذي بعدما كان جماعة موصولة بالرحم والدم والمصير المشترك، صار الجمع مفردا منثورا متناثرا على أزمنة وأمكنة شتى.

لقد كانت الحارة موطن الانسجام التام والعام بين الإنسان والحيوان، في سائر الأوقات والأزمان. إن زمن الحارة دائري ومغلق على الناس والكائنات والأشياء. ليس فيه خلل ولا تناقض. إنه زمن الملحمة الحقيقي بحسب تصنيف جورج لوكاش، حيث يسود تطابق الذات بشكل كلي ومطلق مع محيطها، ولا مجال هناك لأي تنافر أو تناقض بين الخارج والداخل. كل شيء متطابق ومتلائم، بحيث يصبح الداخل امتداداً للخارج وكذلك العكس :" في الشتاء تلبسنا الجدران ليلا، وتبهر أعيننا انكسارات الأشعة بعكسها الرذاذ.. منازلنا حية كالأقدام والأصابع ؛ تجف وتتشقق. منازلنا جلود فوق جلودنا ؛ خطوطنا الدفاعية الأولى.." (ص٢٢/٣١). إن هذا التماهي وهذا التطابق لن يختل من الداخل أبدا، رغم النشاز الذي يشكله الخلاف بين بعض الأسر والعائلات (بنشيحة وأيت بنشهاب، مثلا) والتي تستمد غلبتها وتميزها من ظلال العلاقة الملتبسة فيما بين جدل السيبة والمخزن في المنطقة.

إن الاختلال لا يأتي إلا من خارج الدائرة المغلقة، ويكون حيناً على هيئة بشر (يهود ونصارى)، وأحياناً على شكل صخب وضجيج يشوش على الوداعة والسكينة والهدوء، وهما ما تتسبب فيه الآليات التي ما انفكت تخترق المكان، ساحقة

الحصى والحجر، ومعهما العادات الموروثة بين البشر. إنه إما ذلك الاختراق الذي يدشنه المرابي إلياهو من خلال عبوره في أوقات محددة وحاسمة : إذ تكاد لا تراه حين " يأتي وقت الشدة وحيداً يوزّع حفنة من النقود لا تفيض عن راحته،، وعند الحصاد وجمع اللوز وغيره من الغلل يأتي هو وحماره، وعلى ظهره عدة أكياس إضافية. يجده المستدينُ كخياله حيثما حل وارتحل " (ص٢٣) ؛ أو ذلك الاختراق الذي يتم بواسطة الهشامة / الغول التي كان لها على الحارة وفي نفوس الساكنة، وقع الصدمة والرجة المفاجئة والموجعة، لأنها ستؤدي الى خلخلة النظام التقليدي العام، وستفرز قيماً وتمثلات أخرى جديدة تقضي على زمن الملحمة الأول، لتُحلّ محله زمن التناقض والتنابذ والتنافر والمصائر ذات الطابع الإشكالي بامتياز. ومن الشيق إثبات أن ذلك الاختراق يتم بربط زمن الحداثة العنيف باسم آخر غير مألوف ضمن الجماعة المغلقة والمنغلقة على نفسها، ذلك هو أنطوان النصراني رديف إلياهو المرابي. يقول الكاتب / السارد (في ص : ٥٠) " كان اسم أنطوان ذلك الفرنسي البدين مرادفاً لكل ذلك الحديد الذي مهّد طريق السيارات نحو القرية، انطلاقاً من الطريق بين ورزازات وسكورة ". ويضيف (في ص:٥١) " لقد كان لنزول آليات جبارة تغير معالم القرية، وتتجاسر على المقدسات، ما يشبه المفاجأة التي كانت للمدافع وهي تحصد الفرسان البواسل من بعيد، وبأيديهم السيوف والبنادق إن لم تكن المناجل المعقوفة ".

بزمن الاختراق العنيف ستعرف الحارة وأهلها مصيراً إشكالياً، يبدأ بالتخلي عن عادات ورموز قديمة (استبدال اللباس الموروث ومقايضة السلع عند الحاجة بالدجاج والتمر وغيرهما، بالبذلة الزرقاء والتعامل بالقطع أو الأوراق النقدية)، وخلخلة أنظمة اقتصادية واجتماعية يتوارثها السلف عن الخلف منذ عهود قديمة (سيعجل العمل في المناجم المجاورة بانكسار ثنائية " مول الشّي " والخماس، أو العبد والسيد)، والتسريع بتعميم وشيوع ظواهر جديدة ستهدد الرسوخ في المكان والتشبث بالأرض قبل أن يحتويها ماء السد (الهجرة الى فضالة / المحمدية، وظهور المدرسة العصرية المنظمة، ومعها الهجرات الدراسية).

٥

إن سيرة محمد العمري " أشواق درعية " ليست في شقها الأول سيرة ذات فردية خالصة، بقدر ما هي سيرة قبيلة (ولم لا تكون سيرة وطن ككل ؟!) عاشت منغلقة على نفسها خارج أزمنة الحداثة، فلما انتبهت وجدت ذاتها تستفيق على الصخب والعنف الشاملين (أنظر الباب ١و ٢و٣ و٦). ولا يرتهن الذاتي في سيرة الأشواق إلا برحلة الخروج نحو آفاق أوسع وأفسح في سبيل التعلم والتحصيل (تالوين وتارودانت). لكن رحلة الخروج العلمية لم تكن هي أول رحلة في النص، إذ سبقتها في زمن الاغتراب والابتعاد رحلة سابقة هي التي أسست للرحلة الثانية وأطرتها. إنها تختصر حكاية الطرد / الانطراد الذي تحقق في الزمن الأول للبشرية، لما تجرأ آدم على المحظور وارتكب الخطيئة الأولى. نفس الاستعارة نجدها في سيرة الكاتب / السارد نحو المعرفة والتعلم. وكأن مساره المعرفي كان عليه أن يمر أولا عبر المحظور ليعرّض نفسه لغضب رب الأسرة (مثلما عرض آدم نفسه لغضب الرب !)، فيخرج الى الدنيا الوسيعة الفسيحة الملأى بالألم والتعب، كي يجرب أن يعرف ويتعلم وحده وبمفرده. يقول الكاتب / السارد بصيغة متعجلة ومحتشمة متذكراً ما حدث (في ص ١٢٧/ ١٢٨): " صحيح ما كان هناك بأس، كل ما في الأمر أنني اكتشفت وفي وقت مبكر، ومبكر جداً، أن للأجساد لغة أخرى، لغةً لا يتحدث عنها الناس.. ولكن صفعة واحدة لتجاوز الغموض كانت كافية لرفع جدار الصمت والقطيعة عالياً، في بيئة عجيبة.. متكتمة.. أكملت ما تبقى من ليلتي في الجامع، ثم ليلة أخرى وثالثة ورابعة.. (بل أكثر من أسبوع، إلى أن تم الحسم بأن الأمر ما عادت فيه) رجعة إذن، (إذ) لابد من الهروب من هذه الأرض.. لابد من الخروج من الحارة".

**أشواق درعية ليست في شقها الأول سيرة ذات فردية خالصة بقدر ما هي سيرة قبيلة وربما مسيرة وطن ككل**

وكأن رحلة المعرفة والتعلم أصلها لعنة، وثمنها الخروج الاضطراري من جنة عدن. لذلك تعرج السيرة بعد هذه الواقعة التي كسرت " جدار الصمت " وفضحت المكبوت والمكتوم اللذين يستأثر بهما الكبار وحدهم، على عوالم الأصوات والأسماء الصاخبة والمدهشة في دنيا المعرفة والخبرة، فتبدأ من سنة ١٩٥٩ وهي سنة الالتحاق بالمدرسة، مرورا بملحقة المعهد في تالوين سنة ١٩٦١، والورود على تارودانت عام ١٩٦٢، ثم البكالوريا بمراكش سنة ١٩٦٨. في هذا القسم من السيرة تتم الإشادة بالذات في نضالها واستماتتها من أجل الحق في المعرفة والتعلم، مع الوفاء بالجميل لأسماء أعلام عبرت الذاكرة بعدما وسمتها ووشمتها بحضور نابض (عمر الساحلي، والحاج عابد، وسيدي وجاج، والأستاذ مسعود الفلسطيني).

٦

وبالجملة، فإن سيرة " الأشواق الدرعية " هي سيرة مكان بقدر ما هي سيرة زمان وحيوان وإنسان. إنها كتابة تتخلق من رحم الذاتي لتستحضر الغيري، تهتم بالمكان لتتهم الزمان، تمدح الهامش لتهجو المركز. إنها كتابة بضمير الجمع، توظف الاستعارة الطللية لتجري ليس تجربة السؤال عن المكان وحده، بقدر ما يهمها مساءلة الزمن ذاته، أي محاكمة الشرط الذي ساهم في تبديل وتغيير معالم المكان والقضاء على الحق في وجود الإنسان في اختلافه وتميزه. إنها إذن مساءلة لزمن الحداثة الذي لا يبقي ولا يذر.

(❖) نص المداخلة التي ساهمنا بها في حفل توقيع سيرة المؤلف في مكاتب ابن خلدون بمساهمة جمعية " أصدقاء الكتاب "، بتاريخ : ٢٠٠٥/٠٢/١٢.

(❖❖) أفريقيا الشرق، الطبعة الأولى، ٢٠٠٣.

❖ علي السوداني

**تمثال ٢**

**تلك حكاية حقيقية.**

تمثال مصنوع من الحجر الأسود مضت على وقوفه هنا ألف سنة. أعاده الآثاريون والثقاة والرواة وناقلو الحديث إلى الشاعر العباسي أبو نواس.

التمثال يرفع كأساً مجوفة، وشرطي قلبه غليظ يحرس الشاعر من مخيلة الصعاليك.

الليلة نام الشرطي فتسلق الصعاليك دكة التمثال وملأوا مراراً كاس أبي نواس بلذيذ العرق، وفي ليلة مقمرة تالية حاول المريدون الكرّة ثانية لكن لعبتهم الليلة لم تتم.

لقد سكر التمثال وترجّل عن عرشه وهو الآن متوج بالألق وبالشعر في واحدة من حانات بغداد.

**جدة**

نزع من ذاكرته حشداً من حكايات الانس والجن والسحر التي أملتها عليه جدته في ليالي الشتاء الباردات وليالي الصيف فوق سطح الدار.

قام متأبطاً زجاجة العرق حاملاً كرسيه الصغير إلى مقبرة أطفال مجاورة كان سياجها الخلفي قد انثلم على جسد شبح.

على سياج قبر عتيق، عب الولد نصف الزجاجة في جوفه اليباب وإن هي غير رشفة سمينة حتى تفتحت أمامه أبواب القبور وحلّقت في سموات المدفن الشاسع طيور جنة بيض وحمر وصفر وزرق وملونات.

**أفراح ومسرات**

أنا مقسط الفرح وخالق المسرات.

أنقطها في أفواه السكارى بالعدل وبطيب الخاطر.

في الليلة التي أغيب فيها عن الخمارة، يموت عشرة من القهر، وتتلف أكباد سبعة، وتتسخم وجوه ستة.

أنا بائع الكلام المستجاب والتمائم والأحجيات والأدعية.

حلقتي لا تنفرط وصحابي لا يحزنون، أهبهم ما يشاؤون بلمحة عين، وأسيل الذهب تحت أحذيتهم المثقوبات.

أنخطف وأنشده وأنذهل وأتسامى فأقول للأمر صر فيصير.

موزّع المسرات والعطايا والرحمات لم يحضر الليلة.

ثمة عويل في الحانة ونباح ومواء.

**ثلاثية ثانية**

هجر الحانة من فرط اللغو والضجيج وشحة المال وعاد إلى سقيفته المعلقة فوق سفح جبل.

مياهه من نبع لا ينضب ومزته حاضرة من شجيرات التين والليمون واللوز وعريشة العنب القطوفها دانية.

جلاسه قطط مبقعات بالأسود وبالأبيض وبالحني. البلابل وحدها تسكر معه فهي تنقر التين صباحاً وتؤوب إليه ظهراً لتجده خمراً طيباً يفتح الشهية ويطلق الغناء.

لم تعد لديه رغبة لاستيطان حانة.

ثلاثية مدهشة تعزف لحن السلام والطمأنينة.

هو وثلاث قطط يشعرنه على الدوام بآدمية مخربة وجوقة من بلابل وشحارير ملونات تنقر التين والعنب وتسكر وتغني.

**كهف**

حدث أن نام ولم يصح.

ذبابات شرهات يحمن فوق وجهه ويشفطن رحيقا من فمه.

حدث أن نام في كهفه المنحوت ولم يستيقظ.

حدث أن فزّ من غيبته الكبرى.

حدث أن شعر بحاجة إلى كأس.

حدث أن رفض البقال دراهمه القديمات.

حدث أنه لا يدري كم لبث في الكهف سنة أم مائة.

حدث أن آب إلى كهفه ونام، لكن الشمس لم تبزغ ثانية.

# الفعالية النقدية في الدوريات السورية من الاستقلال إلى الوحدة

نبيل سليمان - سوريا

**مقدمة**

تعني الفعالية النقدية في هذه المساهمة ذلك الشطر من النقد الأدبي المبثوث في الصحافة، والذي ينطوي على المقالة النقدية، مما قد يكون مراجعات أو تعقيبات أو محاورات في قضايا الأدب والنقد أو معارك نقدية. ومن ذلك ما يكتبه النقاد أو الأدباء أو المثقفون والقراء بعامة. ومن ذلك ما قد يجمع من بعد في كتاب، أو قد يكون في أصله شطراً من كتاب. وإذا كان بعضهم يؤثر القول بالنقد الصحفي بدلاً من الفعالية النقدية، وصفاً أو تسفيلاً، فثمة من يعلي من شأن هذا النقد، كما فعل ستانلي هايمن في قوله: "وعلى حد النقد الأدبي من إحدى ناحيتيه، تقع المراجعات. وعلى الناحية الأخرى منه يقع علم الجمال"(١). وإذ يميز هايمن بين المراجع والناقد الأدبي والجمالي، يعجل إلى التوكيد على أن التمييز بين أولاء إنما هو تفرقة في الدور الوظيفي لكل منهم، ويشدد على أنه هذه التفرقة ليست صارمة الحدود، فقد يتجاوز كل من هؤلاء مجاله إلى غيره.

وها هو إدموند ويلسون يكتب حول علاقة المراجعات بالنقد من خلال تجربته الشخصية: "لقد كانت خطتي عادة - ولا بأس هنا أن أهوي من عل - أن أجمع بعض الكتب لأراجعها، أو بعض القطع الإخبارية لتوضيح بعض الموضوعات التي كانت تثير اهتمامي آنذاك. وبعد ذلك أجمع المقالات المبعثرة لأستعين بها في كتابة دراسة عامة عن هذه الموضوعات. وأخيراً، أصدر كتاباً يحتوي على عدد من هذه المقالات بعد مراجعتها وتنسيقها"(٢). وفي مصر، ومنذ عام ١٩٧٠، تحدث أحمد كمال زكي عن (الاتجاه الصحافي في النقد) وعدّ من سماته افتقاد المنهجية أحياناً، والاتسام بالحيوية، وبالذكاء والمثابرة، وبالتحرر، وبالسمة الشخصية(٣).

**بدايات:**

لقد كان للصحافة دور حاسم منذ أواخر القرن التاسع عشر في النهضة العربية الفكرية والأدبية. ومن ذلك ما كان للفعالية النقدية في الدوريات من شأن، مما افتتحته في مصر مجلة (المقتطف: ١٨٧٦ - ١٩٥٢) وأسرعت إليه مجلة الهلال (١٨٩٢)(٤).

وقد تواصل ذلك في سورية على نحو ما، بريادة مجلة (المقتبس: ١٩٠٦ - ١٩١٣) لمحمد كرد علي، ومجلة (الرابطة الأدبية) التي أصدرها خليل مردم بك عام ١٩٢٠، ومجلة المجمع العلمي العربي التي أسسها محمد كرد علي أيضاً عام ١٩٢١، ولا تزال تصدر في دمشق. غير أن الحضور الكبير والمتميز للفعالية النقدية في الدوريات السورية كان في مجلة (الحديث: ١٩٢٧ - ١٩٥٩) التي أصدرها في حلب سامي الكيالي، وواكبتها في سنواتها الأولى في دمشق مجلتا (النقاد) و(الطليعة).

في تلك الفترة كان النقد الأدبي يتوزع بين النقد اللغوي والنقد البياني المؤسس في التراث النقدي، مما اخذ به المحافظون، وبين نقد طريف يتلمس فيه المجددون الخروج من الإهاب البلاغي التليد، ومنهم قسطاكي الحمصي ومحمد كرد علي وأحمد شاكر الكرمي. وإذا كان على المرء هنا أن يشدد على التفاعل الخصيب مع ما جاء به إبراهيم عبد القادر المازني وعباس محمود العقاد (الديوان) وطه حسين (الشعر الجاهلي) وميخائيل نعيمة (الغربال)، فما ينبغي التشديد عليه أيضاً هو ندرة الكتب النقدية في سورية طوال النصف الأول من القرن العشرين، وتواضعها، وبالتالي، ينبغي التشديد على أهمية الفعالية النقدية في الدوريات. لكن هذه الأهمية لن تتأكد إلا في العقدين الرابع والخامس من القرن الماضي، وهذا ما يشير إليه تحديد هذه المساهمة بما بين الاستقلال والوحدة السورية المصرية التي قامت عام ١٩٥٨، وجاءت بتأميم الصحافة، ثم كان ما كان خلال العقود الأربعة الماضية فرزحت الفعالية النقدية تحت وطأة الطابع الرسمي الطاغي للدوريات، وما يتصل به من الحدود الدانية لحرية التعبير والتوزيع ولمكافآت الكتّاب، فضلاً عما طرأ وتفاقم من وطأة الاستعلاء النقدي والرطانة النقدية والجهل والاستسهال وفقدان التقاليد الإدارية والحوارية شبه الموضوعية. وبالطبع، لم يأت ذلك رفعة واحدة. فقد شهدت السبعينيات نشاطاً ملحوظاً للفعالية النقدية(٥)، ثم توالى الانحسار.

إن الأهمية التي بينت للفعالية النقدية، وما بلغنا اليوم من هذا الانحسار، هما الدافع إلى هذه المساهمة التي يؤمل أن تذكّر، لكي تنفع الذكرى، تبديداً للعتمة عن فترة مهمة من الحياة الأدبية. والنقدية السورية، وتحفيزاً على الخروج إلى أفق أرحب وأثرى.

**الفعالية النقدية في الأربعينيات:**

حملت أربعينيات القرن العشرين من أمسها القريب في سورية أصداء هامة، وإن تكن قد خفتت تحت وطأة الحرب العالمية الثانية. وحسبي أن أذكّر من تلك الأصداء بما كتب عام ١٩٣٠ سامي

الكيـــالي (١٨٩٨ـ ١٩٧١) تحت عنوان (الأقصوصة في الأدب العربي)(٦) وبما كتب في الوقت نفسه منير العجلاني في الروائي، نافياً أن تكون وظيفته الدعوة إلى الفضيلة، ومعرفاً به على أنه "شاعر ورسام وفيلسوف وعلم سياسي وجندي ما شاءت الرواية. بل ما شاءت الحياة. من ضروب المعرفة" (٧).

في الأربعينيات تتركز الفعالية النقدية في نقد الوضع الأدبي. ومن ذلك. كما من سواه. ما ستكون الدوريات اللبنانية، وأحياناً الفلسطينية والمصرية، منبراً له.

أما في سورية فقد أصدرت مجلة (العالمان) ملفاً كان ينوي عبد الغني العطري إصداره في مجلة (الصباح) عن أحمد شاكر الكرمي. وفي الملف دراسة لخليل الهنداوي ودراسة لنسيب الاختيار شدد فيها على أن عدم وجود رأي عام أدبي قد حطم الأديب التقدمي أحمد شاكر الكرمي(٨).

وكتب محمود الزعيم في مجلة (النواعير) التي كانت تصدرها الرابطة الثقافية في حماه، ناعتاً الأدب السائد الذي خلفته الحرب بالأدب المريض، ونعى الزعيم على الأدباء أن يتحول أدبهم إلى تجارة(٩). وفي مجلة (أصداء) ذهب ناجي مشوح أبعد، إذ حمّل النقد ما سمّاه بجريمة التسمم الأدبي، وحمّل فجاجة الأدب وهزاله ونفعيته مسئولية إنتاج نقد رخيص(١٠). وإذا كان آخرون سيعززون هذا الخطاب، فمنهم من سيبشر بالبديل كما في دعوة نسيب الاختيار إلى (الأدب التقدمي)(١١) أو في دعوة أسعد محفل إلى (الأدب الرمزي)(١٢) أو في دعوة محمد حاج حسين إلى (الأدب التوجيهي)(١٣).

وإلى نقد الوضع الأدبي، تركزت الفعالية النقدية أيضاً في المعارك النقدية، كتلك التي قامت حول كتاب جميل سلطان (فن القصة والمقامة. ١٩٤٣)، وكانت مجلة (أصداء) مسرحاً لها. وقد كانت هذه المجلة أيضاً مسرحاً لمعركة نقدية أكبر حدة، تعلقت بديوان

**لقد كان للصحافة دور حاسم منذ أواخر القرن التاسع عشر في النهضة الفكرية والأدبية**

نزار قباني الأول (قالت لي السمراء). وفي معركة أخرى كانت مجلة (أنوار) مسرحاً لها، كتب أبو النور (اسم مستعار) سلسلة من المقالات رددت اتهامات اسماعيل مظهر الشهيرة لطه حسين بالعمالة للصهيونية، وسمت مجلة (الكاتب المصري) مجلة (يهوطاها) أي يهود + طه(١٤). وكانت المجلة قد نشرت في بداية المعركة اقتراحاً يحمل توقيع (جماعة من الكتاب) بلا أسماء، يطالب بمنع دخول مؤلفات طه حسين إلى البلاد، بسبب مشايعته للفرنسيين.

أما المراجعات، فقد خصصت لها مجلة (اليقظة العربية) باباً تحت عنوان (نورج النقد الأدبي) وكان من كتابه المداومين عبد الغني العطري وزهير ميرزا ويوسف شقرا ورشيد الملوحي. كما خصصت مجلة (المجمع العلمي العربي) باباً لعرض الكتب وآخر للمناقشة، ومن كتابهما شفيق جبري ومنير العجلاني وعبد القادر المغربي وجميل صليبا الذي كتب عام ١٩٤٨ ما بين المراجعة والدراسة لديوان عمر أبي ريشة، ولديوان عمر النص (كانت لنا أيام)، ولديوان زهير ميرزا (كافر).

**الفعالية النقدية في الخمسينيات:**

في الطريق إلى العقد التالي، من المهم أن نشير إلى ما كان للمثاقفة من أصداء، منها ما تبدى في دعوة ابن ذريل (عدنان الذهبي) إلى الرمزية، والتي ستتواصل في الخمسينيات. وكان ممن عرضوا لها أيضاً نسيب الاختيار(١٥) وعبد الله عبد الدايم صاحب الدعوة إلى (الأدب الجديد) التي أكدت أن الروح القومية يجب أن تذكي الأدب كي ينقذ الأمة من مواتها المسيطر(١٦). ومن أصداء المثاقفة أيضاً ما عبرت عنه كتابه محمد روحي فيصل عما بين الأدب العربي والفرنسي(١٧) منذ بدايات الأربعينيات. وفي هذا السياق سيتوالى الصدى الماركسي كلما اقترينا من الخمسينيات وتوغلنا فيها، حيث سيبدأ الصدى الوجودي.

إن أصداء المثاقفة، وما ترجّع في تلك المرحلة مبكراً من دعوة أنطون سعادة إلى (أدب الحياة) وإلى الالتزام(١٨)، وما تلا من الدعوة الماركسية إلى الالتزام، ومن ترجمة الأدب السوفيتي، وما تواتر من تشكيل روابط الكتاب وجمعياتهم؛ إن كل ذلك قد حفّز الفعالية النقدية في الدوريات وأغناها وصقلها. وهذا ما يتبين منذ البداية، فيما كان من هذه الفعالية من نقد الوضع الأدبي، ومنه ما كتبت وداد سكاكيني ضد الأدب المكشوف(١٩) وكذلك ما جاء في سلسلة المقالات التي نشرتها مجلة (النقاد) منذ نهاية ١٩٥١ تحت عنوان (أضواء على الحياة الأدبية في سورية)، ومنها ما كتب حنا مينه من أن (البرج العاجي) قد ظهر في سورية منذ منتصف الثلاثينيات، بينما ظهر عقب الحرب العالمية الثانية الشباب المنادون بالأدب الحي العميق، وهؤلاء يفتقدون إلى الثقافة(٢٠).

بعد حين كتب جلال فاروق الشريف عن خطر غياب النقد الأدبي على الناشئين وعلى المنتجين عموماً(٢١).

وكتب ممدوح السكاف محملاً النقد مسئولية الأزمة الأدبية(٢٢)، وربط بين النزق والعصبية وبين التمرد على القافية في الشعر الجديد، وحمل على بعض ما رآه من هذا الشعر غامضاً(٢٣). كما كتب شوقي بغدادي(٢٤) يرد على حملة محي الدين صبحي على الاتجاه الماركسي... وهنا ينبغي الوقوف عند الفعالية النقدية لرابطة الكتاب السوريين التي عقدت مؤتمراً تمهيدياً في أول آب ١٩٥٤، من أجل تحويلها إلى رابطة الكتاب العرب في الشهر التالي. ففي التمهيد للتحويل، وأثناء مؤتمر التحويل، بُحثت قضية النقد الأدبي في الصحف والمجلات، ونقد

القراء للآثار الأدبية. كما تضمن جدول أعمال المؤتمر قضية الأدب الجديد، وتحديد معنى الجمالية والواقعية فيه، والنقد الأدبي ومهمته في تطوير الأدب وإشراك الجماهير فيه، وموقف الأدباء من التيارات الفكرية، وإحياء التراث العربي. ولعل ما تعنون بالواقعية أن يكون التعبير الأكبر عن الفعالية النقدية لرابطة الكتاب السوريين، فرابطة الكتاب العرب. ومن بدايات ذلك ما كتبه حنا مينه حول قصتي حسيب كيالي وصميم الشريف من قصص مسابقة مجلة النقاد عام ١٩٥٢، مشيراً إلى الضرر اللاحق بالأدب جراء فقدان النقد الموجه(٢٥). وفي سنة ١٩٥٥ قامت جولة طريفة في معركة الواقعية امتدت من دير الزور إلى دمشق حول قصة لعبد العزيز هلال، وشهدت المعركة التراشق بالوجودية والشيوعية والالتزام والواقعية الجديدة(٢٦).

وفي العام نفسه قامت جولة أخرى وامتدت من بيروت إلى دمشق حول ما كتبه شوقي بغدادي عن مشكلة البطل في رواية حنا مينه الأولى (المصابيح الزرق). وساهم في الجولة عمر وفائي الذي كتب عن مشكلة البطل في الرواية العربية، و(جحظة) الذي عدّ كتابة الحوار في الرواية بالعامية نزعة شعوبية. وهنا أشير بصدد (جحظة) وما مر من أسماء مستعارة، إلى أن سعيد الجزائري ذكر لي أن من كان يوقع في مجلته (النقاد) باسم (جهينة) هو عادل أبو شنب، ومن كان يوقع باسم (عابر سبيل) هو نصر الدين البحرة، وهذا ما أكده لي عادل أبو شنب أيضاً. كما أفادني شوقي بغدادي أنه من كتب مراجعة للمجموعة القصصية الجماعية (درب على قلب) بتوقيع (قلب). أما جحظة فقد كان يكتب زاويته (حديث الأسبوع) في مجلة (أخبار الأسبوع).

أما المراجعات وما كانت تستدعيه من قول على قول، فما أكثرها، وللتمثيل أذكر ما كتب حنا مينه وعلي الجندي وعبد السلام العجيلي حول ديوان نديم محمد

**في الفترة موضوع الدراسة كان النقد الأدبي يتوزع بين النقد اللغوي والنقد البياني المؤسس في التراث النقدي مما أخذ به المحافظون وبين نقد طريف يتلمس فيه المجد دون الخروج من الآهاب البلاغي التليد**

(آلام)(٢٧) وما كتب سعيد حورانية عن مجموعة عبد السلام العجيلي القصصية (ساعة الملازم)(٢٨) وما كتبه نبيه عاقل عن مجموعة حسيب كيالي القصصية (مع الناس)(٢٩). وأخيراً، لابد من التوكيد على أن الفعالية النقدية لرابطة الكتاب لم تكن وقفاً على أعضائها أو على من هم في الفضاء الماركسي أو الشيوعي. وهذا ما يبدو من مساهمات كثيرة، من أمثلتها الناصعة مراجعة يوسف أحمد المحمود لديوان أدونيس (قالت الأرض)(٣٠).

إلى جانب كل ما تقدم كانت أصوات أخرى تتوسل الوجودية (جورج طرابيشي ومطاع صفدي) أو تصدح بالخطاب القومي وتميل به يساراً (جودة الركابي. معروف مصطفى زريق. شاكر مصطفى) أو تنادي بالفن للفن (عدنان بن ذريل) أو تواصل الخطاب القديم لغوياً وبيانياً وبلاغياً، وهذا ما كان حضوره أقوى في المجمع العلمي العربي وفي الجامعة، حيث تميزت بخاصة محاولة شكري فيصل في تهييج النقد. ويلاحظ هنا أن أصواتاً من الأربعينيات وما قبلها قد خفتت أو غادرت الأدب والنقد إلى فضاء السياسة أو سواها. وربما كانت الخسارة الكبرى للنقد جراء ذلك هي صوت منير العجلاني. كما يلاحظ أن عدداً من نقاد وأدباء العقود التالية كانت بداياتهم في الفعالية النقدية للدوريات في الخمسينيات، وأقلهم من أخلص للنقد مثل جورج طرابيشي ومحي الدين صبحي، ومنهم من غادر النقد إلى الأدب مثل مطاع صفدي وسعيد حورانية. أما من يبقى أنموذجاً للفعالية النقدية في أبهى تجلياتها فهو منير سليمان الذي وصفه شفيق جبري بأنه ذو ثقافة مختمرة، لم يكتب إلا بعد أن صرف عشرين سنة من المطالعة. وقد ساهمت ترجمات وكتابات منير سليمان في التعريف بالآداب الاشتراكية بخاصة، والغربية بعامة. وكان كثير الحضور في المسابقات القصصية. ومن إنتاجه الغزير والمتميز ما عارض به قول طه حسين بركود الأدب في العالم(٣١)، وما كتبه عن ديوان بديع حقي (سحر)(٣٢)، وعن الكاتب والأسلوب(٣٣)، وعن الصورة والأسطورة(٣٤) في الأدب العربي(٣٥)، وعن أزمة القصة الحديثة(٣٦). وقد بدا منير سليمان في جلّ ما كتب موصول الأسباب بقوة مع الأدب والنقد في الغرب، ومع ما عاصر من الإنتاج الأدبي والنقدي السوري والعربي، ومع التراث الأدبي. لكن الخسارة تكررت بعد العجلاني، إذ تحول منير سليمان إلى الفنون، وبخاصة الرسم، قبل أن يصمت ويلفه الصمت.

**خاتمة:**

على الرغم من وفرة المؤلفين، فقد كانت المدونة النقدية من الكتب محدودة خلال العقدين الرابع والخامس من القرن العشرين. وأصحاب الكتب جميعاً، على اختلاف أجيالهم وتوجهاتهم، وعلى تفاوت ما ألفوا، كانوا في اللجة من الفعالية النقدية، مثلما كانت كتبهم أيضاً. وفي صدارة أولاء يأتي شاكر مصطفى ونزيه الحكيم وجميل سلطان ومحي الدين صبحي وشحادة الخوري وعمر أبو قوس ونديم المرعشلي وأمجد الطرابلسي وعبد النافع طليمات وسامي الكيالي وزهير ميرزا وشفيق جبري ومعروف مصطفى زريق وجميل صليبا وجودة الركابي... ولعله لا يخفى أن لا مندوحة أمام من ينشد النقد الأدبي في سورية خلال الفترة المعنية هنا، من أن يعود إلى الدوريات المحتجبة والتائهة في بدائية التوثيق الرسمي والشخصي، وهذا ما يضاعف المكابدة ويؤثر في البحث. وقد عرفت كل ذلك عندما وضعت كتابي (النقد الأدبي في سورية)(٣٧)، كما عرفه

قبلي أحمد مطلوب عندما وضع كتابه (النقد الأدبي الحديث في العراق)(٣٨). ومما قدم به لكتابه قوله: "وقد استمدت هذه الدراسة أصولها من الصحف التي كانت ميداناً حياً للنقد منذ مطلع هذا القرن". وها هو إدوارد سعيد، يذكر أن أول أشكال ممارسة النقد في الشطر الأخير من القرن العشرين هو النقد العملي الذي نجده في مراجعة الكتب وفي الصحافة الأدبية. ويتابع إدوارد سعيد في كتاب (العالم والنص والناقد)(٣٩) أن جهوده لكتابه مقالات هذا الكتاب، ساقته إلى التعامل مع ذلك الشكل من الممارسة النقدية، إضافة إلى أشكالها الثلاثة الأخرى: التاريخ الأدبي الأكاديمي. التقويم والتأويل. النظرية الأدبية.

ويضيف إدوارد سعيد بالإشارة إلى أواخر القرن العشرين، أن الوضع السائد قد جعل من كل شكل من تلك الأشكال تخصصاً. والصحافة الأدبية إذن، ليست منحة إدارة أو مزرعة أو دكاناً أو قناعاً أمنياً أو حزبياً. فلنتبين ذلك ونحن نعود إلى ما كانت عليه الفعالية النقدية في الدوريات منذ خمسين أو ستين عاماً، لعلنا نستعيد على الأقل ما كان في سبعينيات القرن الماضي، في خطوة لابد منها من أجل الخروج إلى أفق أرحب وأثرى، في النقد والأدب، في الثقافة، في أجناب الحياة جميعاً.

**الهوامش**

(١) ستانلي هايمن: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة إحسان عباس محمد يوسف نجم، دار الثقافة، بيروت ١٩٧٥، ج١، ص١٨.
(٢) المصدر السابق، ص٨.
(٣) أحمد كمال زكي: النقد الأدبي الحديث، أصوله واتجاهاته، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٧٠.
(٤) يذكر محمد كامل الخطيب أن (المقتطف) هي :أول من خصص باباً للنقد في الصحافة الأدبية العربية الحديثة" وهو باب الانتقاد

## حمّل "السكاف" النقد مسؤولية الأزمة الأدبية بين النزق والعصبية وبين التمرد على القافية في الشعر الجديد

والتقريظ. انظر: محمد كامل الخطيب: تكوين النهضة العربية ١٨٠٠ ـ ٢٠٠٠، دار ٢١، دمشق ٢٠٠١.
(٥) من تجلياتها البارزة ما قدمه الملحق الثقافي لجريدة الثورة على عهد الشاعرين علي سليمان ومحمد عمران، وكذلك ما وثقه كتاب (معارك ثقافية في سورية) إعداد وتقديم: محمد كامل الخطيب، بو علي ياسين، نبيل سليمان، دار ابن رشد، ط١، بيروت ١٩٨٠.
(٦) مجلة الحديث، العدد ٤٣ لعام ١٩٣٠، حلب.
(٧) مجلة الناقد، العدد ١٤ في ٩ / ٥ / ١٩٣٠، نقلاً عن: نظرية الرواية، إعداد وتقديم محمد كامل الخطيب، وزارة الثقافة، دمشق ١٩٩٠.
(٨) العالمان، العدد ٣، السنة الأولى، دمشق في ٢١ / ٢ / ١٩٤٤.
(٩) النواعير، الجزء ٥٤، كانون الثاني ١٩٤٥، حماة.
(١٠) أصداء، العدد ٢١، دمشق في ٢١ / ٦ / ١٩٤٥.
(١١) مجلة العالمان، العدد ٣٧، دمشق في ١٨ / ١٢ / ١٩٤٤.
(١٢) أصداء، العدد ٢، السنة الأولى.
(١٣) في كتابه: عبقرية الأدب العربي، ١٩٤٤.
(١٤) أنوار، العدد ١٤، دمشق في ١٨ / ١٠ / ١٩٤٥.
(١٥) في أول عدد صدر من مجلة أصداء، دمشق.
(١٦) أصداء العدد ٧، السنة الأولى، دمشق.
(١٧) مجلة الحديث، العدد ٥، السنة ١٦، أيار ١٩٤٢. حلب.
(١٨) في كتابه: الصراع الفكري في الأدب السوري، دار الفكر، بيروت ١٩٤٨، وهو في الأصل سلسلة مقالات نشرتها صحيفة (الزوبعة) عام ١٩٤٢.
(١٩) مجلة الحديث، نيسان ١٩٥٠، حلب.
(٢٠) مجلة النقاد، العدد ١١٢، السنة الثالثة، دمشق في ٢٨ / ١ / ١٩٥٢.
(٢١) مجلة النقاد، العدد ١٢٠، السنة الثالثة. دمشق في ٢٤ / ٣ / ١٩٥٢.
(٢٢) مجلة النقاد، العدد ٣٩٩، السنة الثامنة، دمشق في ١٢ / ١٠ / ١٩٥٧.
(٢٣) مجلة النقاد، العدد ٤٠٥، السنة التاسعة، دمشق في ٩ / ١١ / ١٩٥٧.
(٢٤) مجلة الأحد، العدد ٣٠٣، السنة السابعة.
(٢٥) مجلة النقاد، العدد ١٢٩، السنة الثالثة.
(٢٦) انظر العدد ٣١٥، ٣١٩ من مجلة النقاد.
(٢٧) مجلة النقاد، العدد ١٦٣.
(٢٨) مجلة النقاد، العدد ١٦٩.
(٢٩) مجلة النقاد، العدد ١١٤ في ١١ / ٢ / ١٩٥٢.
(٣٠) مجلة النقاد، العدد ٢٤٦ في ٢٩ / ٩ / ١٩٥٤.
(٣١) النقاد، العدد ١٤٨ في ١٨ / ١٠ / ١٩٥٢.
(٣٢) النقاد، العدد ٢٠٥ في ٢٩ / ١١ / ١٩٥٣.
(٣٣) النقاد، العدد ١٨٤ في ٢٤ / ٦ / ١٩٥٢.
(٣٤) النقاد، العدد ١٩٧.
(٣٥) النقاد، العدد ١٩٨.
(٣٦) النقاد، العدد ١٣٩ في ١١ / ٨ / ١٨٥٢.
(٣٧) دار الفارابي، الطبعة الأولى، بيروت ١٩٨٠.
(٣٨) معهد الدراسات العربية العليا، القاهرة ١٩٦٨.
(٣٩) ترجمة عبد الكريم محفوض، اتحاد الكتاب العرب، دمشق ٢٠٠٠.

# أدب الخيال العلمي وصناعة الأحلام

❖ شوقي بدر يوسف - مصر

على الرغم من أن أدب الخيال العلمي يمثل الآن نوعا تقليديا من الكتابة ورافدا هاما من روافد الكتابة القصصية والروائية في أدبنا المعاصر، وأنه نمط من الإبداع الذي له خصوصيته في طريقة كتابته وفي التوجهات التي يذهب إليها، إلا أن النظرة الأولية لنسقه الخاص والطريقة التي تصاغ بها إبداعاته والتي تنطوي على منابع اساسية لا يمكن الأستغناء عنها في تشكيل هيكله العام وتحديد خطوطه الأساسية يجعلنا نقول أن الأعمال الإبداعية في أدب الخيال العلمي قد وطدت أقدامها في الساحة الأدبية الآن بحيث أصبحت مكتبة أدب الخيال العلمي الآن عامرة بأعمال إبداعية عالمية ومحلية يقبل عليها جمهور القراء في الوطن العربي وفي جميع أنحاء العالم إقبالا كبيرا، وأصبح بذلك أدب الخيال العلمي يطلق عليه أدب صناعة الأحلام أو أدب التنبؤات حيث تحققت كثير من الأحلام والتخيلات التي تنبأ بها هذا الأدب في بواكيره وبداياته الاولى وأصبحت بالفعل الآن حقيقة واقعة. وأدب الخيال العلمي كنسق وصيغة خاصة في الكتابة الإبداعية يتكون من ركيزتين أساسيتين وهما المخيلة الأدبية الممتزجة بالحقائق العلمية المجردة والتي يستقي منها الكاتب عناصر التكوين الأساسية لهذا الأدب، والحقائق العلمية ذاتها المستمدة من الطبيعة والواقع والأبتكارات والمخترعات والتكنولوجيا الحديثة والممتزجة هي الأخرى بمخيلة الكاتب والمنتجة في النهاية سردا قصصيا وروائيا من الممكن أن نطلق عليها صناعة الأحلام أو الأدب التنبؤي أو الإبداع العلمي وغير ذلك من المسميات التي تضعه الآن في إطار من الواقعية العلمية إن جاز هذا التعبير. وإذا حاولنا إعطاء هذا النوع من الأدب تعريفا جامعا قاطعا فإنه شأنه شأن بعض الأجناس الأدبية المحكية يعتبر من الآداب المراوغة المحيرة، وإن كانت هناك ثمة محاولات عديدة لتعريفه تعريفا خاصا أقرب إلى الدقة بحيث يبلور ملامحه ويحدد ظلال وخطوط شرعيته في الحركة الأدبية المعاصرة. وعلى الرغم من أن جميع التعريفات التي حاولت بلورت ملامحه قد اجتهدت في وضع إطار محدد له، إلا أن أدق تعريف له هو: "أنه جنس ادبي واع تماما لذاته تمام الوعي يعتمد العلم وواقعيته الطبيعيه من خلال أدبية خاصه به وحده": وبذلك تكون الطريقة التي عرّف بها هذا النوع من الأدب لها علاقة وثيقة وتكافلية بالطريقة التي يكتب بها.

يدين "الخيال العلمي" باسمه، وليس بوجوده كما كان يصرح احيانا، إلى "هوكو جيرنزباك". وقد ابتكر جيرنزباك مصطلح الخيال العلمي باسم "Scientifiction" عام ١٩٢٦ ليميز محتويات إحدى دورياته التي كان يحررها والتي كانت معروفة باسم "القصص المذهلة" "Amazing stories" والتي تحول اسمها بعد ذلك إلى "قصص مدهشة من الخيال العلمي" "Astounding Science Fiction" وظل هذا المصطلح قائما لسنوات عديدة مرتبطا بقصص هذه الدورية حتي تم استخدامه على الروايات والقصص التي تحمل سمات الخيال العلمي في الأربعينيات والخمسينيات من القرن الماضي.

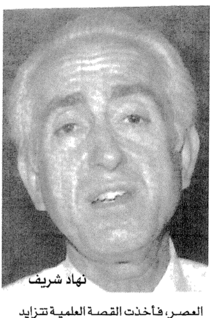
على أن العلم الذي نراه ونسمعه ونشعر به في هذا النوع من الأدب هو "الواقعية" المجردة بخطوطها المألوفة، وبنفس تفسيراتها وتأويلاتها التي تطلق على الأدب القصصي والروائي في حالاته العادية، وهي جزء لا يتجزأ من التخييل الذي تكوّن وتشكل في إدراكنا ووعينا، معتمدا في ذلك على قابلية التركيز في نواح كثيرة من طبيعة الحياة وتشكيلاتها النافذة في واقعنا وفي أعماقنا، كما تظهر ذلك أبسط دقائق محتويات أجهزة المايكروسكوب، وما تراه وراء عدساتها من رؤى تحقق النتائج المرجوة من تجاربها وهو ما ينطبق تماما على طبيعة أدب الخيال العلمي، وهكذا فإنه ليس من المفاجئ ان نرى ما نسميه القصة العلمية تستخدم نفس الوسيلة القصصية ولكن بعد مزجها بحدث مستمد من حقائق علمية متناهية الدقة والواقعية. وعليه أيضا فإن القصة العلمية كما سبق وأن أوضحنا هي في الحقيقة خيال يبحث عن المجهول بعبارات علمية مفهومة، مستخدما في ذلك الإختراعات الخيالية والإكتشافات العلمية




الحديثة وتكنولوجيا العصر في أمكنة عديدة تشمل باطن الأرض، وأعماق البحار والفضاء الخارجي، أما الزمان في أدب الخيال العلمي، فغالبا ما يكون في المستقبل البعيد، أو الماضي البعيد أيضا، وأحيانا فيما قبل التاريخ، وفي أبعاد جديدة تتناسب مع معطيات وتوجهات الحاضر، وهنا يلعب التخييل مداه في بلورة التخييل العلمي وتجسيد غرائبية الموقف والشخوص والممارسات، وبالتالي يتكون جانب مهم من تأصيل هذا النوع من الأدب الذي يستخدم كل الممكنات لإيجاد أرضية قوية يقف عليها بجانب الآداب الأخرى المتواجدة على الساحة الأدبية. ففي بعض الأحيان تشبه القصة العلمية القصة الخيالية الطوبائية، ولكن الكتّاب الأوائل في هذا المضمار في الأدب العالمي نجحوا في تسجيل هذا النوع من القص في ريادتهم لهذا المجال واضعين نصب أعينهم أن هذا النوع من الأدب سوف يكون له شأن كبير على المدي البعيد مثلما كان للعلم ذاته التأثير العميق والكبير في تحويل كوكب الأرض إلى حضارات متشابكة وممتزجة الأطار تشترك فيها جميع الشعوب في تبادل المنافع والمصالح والثقافات والآداب، ونذكر هنا بعض الكتاب وبعض النماذج الذين أثروا هذا الأدب بنتاجهم وأعمالهم مثل "ميري شيللي" وهي زوجة الشاعر "بيرسي بيش شيللي"

وابنة الفيلسوف والكاتب "وليم كودن" التي اشتهرت بخلق شخصية "فرانكشتاين" من خلال "حادثة واحدة" هي خلق حياة بشرية في المختبر، وأعتقد أن أطفال الأنابيب الآن هي التحقيق العملي لهذا التنبؤ الذي كان يراود خيال إحدى المبدعات في زمان غير بعيد، كما أن خيال الكاتب الأمريكي "إدجار آلن بو" في بعض قصصه الخيالية المرعبة وبصورة خاصة في قصته "سقوط بيت آشر"، وقصة "جرائم قتل في شارع مورج" قد وضع من قصصه الغرائبية تنبؤات أخرى حول مصير الخير والشر في هذا العالم. وهو ما نراه واضحا حولنا في كمية الشر التي تملأ العالم الآن والتي يذهب ضحيتها الآلاف من البشر كل يوم وكل ساعة في معظم البلدان. أما الكاتب الفرنسي "جول فيرن" فقد كانت مدرسته الكلاسيكية في القصة العلمية تعتمد على الإختراعات المجربة والمقترحة التي أضافت إلى القصة بعدا جغرافيا إضافة إلى البعد العلمي كما في قصته "خمس أسابيع في منطاد" ١٨٦٣، و"رحلة إلى مركز الأرض" ١٨٦٤، وروايته "عشرين ألف فرسخ تحت الماء" ١٨٧٠. وهذا الخيال التنبؤي نجده واقعا نلمسه ونقرأ عنه من خلال غزو الفضاء والنزول إلى أعماق البحار وأغوارها المتناهية العمق.

أما "هربرت جورج ويلز" المعروف باسم ه.ج. ويلز فقد كتب الكثير في هذا المجال وتعتبر رواياته "الرجل غير المرئي" ١٨٩٧ و"حرب العوالم" ١٨٩٨، و"حكايات الفضاء والزمن" ١٨٩٩، و"آلة الزمن" ١٨٩٥ من الأعمال التي حققت تنبؤات الإنسان فيما وراء الطبيعة وفيما يحلم به في صناعته الحالية، كما نجد أن هناك بعض الأعمال الروائية الطوبائية والهجائية تستعمل أحيانا مواد وتقنيات القصة العلمية، فمثلا نجد أن الكاتب الأمريكي الساخر مارك توين في قصته "يانكي كنتيكت في بلاط الملك آرثر" قد استخدم موضوعه الأثير وهو السفر خلال الزمن معبرا عن رؤيته الساخرة من الواقع المزري الذي يتعايش معه في هذا الزمن. وبحلول القرن العشرين أصبح واضحا أن القصة العلمية وما تركته من أثر عند جمهور المتلقين للأدب القصصي والروائي قد عمق الولع بها مما جعل المتلقي يشعر بأنه يتقدم إلى أعمال نوعية جديدة من الأدب تأثرت بالأختراعات الجديدة والعلوم الحديثة وتكنولوجيا



نهاد شريف

العصر، فأخذت القصة العلمية تتزايد كتيار أدبي جديد، وتحظي بقبول واسع عند بداية الأربعينيات نتيجة للأختراعات المذهلة التي ظهرت أثناء وعقب إنتهاء الحرب العالمية الثانية حيث قذف العلم بالإنسان إلى متاهات الفضاء الخارجي وإلى أعمق أعماق البحار والمحيطات بحثا عن عوالم مفقودة ومتخيلة ومسكوت عنها علميا وأدبيا. ومن الكتاب البارزين في هذا المجال في تلك الفترة "إدجار رايس بورزو" (١٨٧٥-١٩٥٠) الذي اختلق شخصية طرزان ومسلسلات قصص الغابات ومغامراتها ومعه "إتش بي لفكرافت" و"أوكست يرلث" كذلك جاء بعد أتش. جي. ويلز العديد من الكتاب الذين أثروا أدب الخيال العلمي بكتاباتهم أمثال الكاتب الأنجليزي ألدوس هكسلي صاحب روايات "عالم جديد شجاع" و"تقابل الألحان" و"ضرير في غزة" و"الجزيرة" و"صيف بعد صيف" والكاتب الروسي ألكسي تولستوي وصموئيل بتلر وآرثر كلارك صاحب روايات "٢٠١٠ أوديسا الفضاء" و"عالم ٢٠٠١ المفقود" و"المدينة والنجوم" وغيرها من الأعمال الفذة المتميزة. واسحق عظيموف صاحب روايات "كهوف من صلب" و"الأرض هي غرفة واحدة فقط" ونهاية الخلود" و"مأساة القمر" وغيرها من الأعمال. ويعتبر الكاتب الأمريكي "راي برادبري من أشهر كتاب القصة العلمية الحديثة، وهو كاتب متمرس في هذا المجال جمع بين شطحات الخيال ونظريات العلم الحديث في أعماله، وقد سلح نفسه بالوعي العلمي

السليم الذي مكنه من استخدام خياله في صياغة المادة العلمية صياغة فنية روائية. وبذلك طبق مبدأ أينشتاين الشهير الذي يقول: "إن الخيال خير من مجرد المعرفة بل يأتي قبلها، فالمعرفة هي تحصيل الحاصل أما الخيال فهو ابتكار ما لم يحدث وإخراجه إلى حيز التنفيذ لكي يتحول إلى معرفة يحصلها من يشاء. وكثيرا ما قال براد بيري لنفسه إنه لا بد أن يوجد شيء من المعلوم في المجهول، كما أنه لا بد أن يوجد شيء من المجهول في المعلوم، وليس على الكاتب أو الروائي أو العالم إلا أن يبحث عنه وأن يجده. فالمعرفة الإنسانية لا تتجزأ بل هي سلسلة متصلة تؤدي كل حلقة منها إلى الحلقة التي تليها وهكذا، وبذلك يتحول المجهول إلى معلوم بصفة مطردة. وعلى الروائي أن يستخدم خياله ووعيه في تجسيد المرحلة التي تمهد لتحويل ما كان مجهولا إلى معلوم أو ما كان خيالا إلى معرفة. ولبرادبري العديد من المجموعات القصصية والروايات العلمية نذكر منها "الكرنفال المظلم" ١٩٤٧، "يوميات من الكوكب مارس" ١٩٥٠، و"صور إنسانية" ١٩٥٢"، و"تفاحات الشمس الذهبية" ١٩٥٣، و"٤٥١ فهرنهيت" ١٩٥٣ والتي أعدت للسينما، و"بلد أكتوبر" ١٩٥٥، و"عندما ينير الليل" ١٩٥٥، و"نبيذ الزهرة" ١٩٥٧، و"عقار لشفاء الكآبة" ١٩٥٩ وغيرها من الأعمال الإبداعية المستمدة من التخييل العلمي الذي يتنبأ بالمستقبل، ويحدد ملامح وظلال ما وراء الواقع العلمي من منجزات ومبتكرات ومخترعات حديثة، ولم يقتصر نشاط برادبري على القصص والروايات العلمية، بل كتب للمسرح والسينما والإذاعة، ومن أشهر أعماله السينمائية سيناريو فيلم "موبي ديك" عن رواية هيرمان ميلفيل، وقد أعد بيري هذا السيناريو نظرا لما يحتويه صيد الحوت الأبيض من حيل سينمائية وعلمية تناسب مزاجه الفني. وقد حقق براد بري في مجال كتابة الخيال العلمي فلسفة خاصة إذ جعل الإنسان مركز الدائرة الذي تدور حوله كل قصصه وأعماله الروائية، ذلك الإنسان الذي غالبا ما يتنازل عن إنسانيته وبالتالي يجعل الحياة صعبة بل أكثر استحالة من العصور المظلمة هو نفسه الباحث عن الحقيقة سواء في معناها التخييلي أو في معناها العلمي المكونة للحضارة على مر العصور والأزمان، وقد سار على نهجه العديد من كتاب هذا النوع من القص بأن جعلوا الإنسان هو المحور الرئيسي لكتاباتهم.

ولا شك أن أدب الخيال العلمي في العالم العربي قد بدأ يتزايد حضوره في الساحة الأدبية ويتواجد في العديد من الإصدارات الدورية وبدأت أسماء كثيرة تطرق هذا النوع من الكتابة بعد أن ترجمت من الإبداع العالمي الكثير من نماذجه، وعلى الرغم من ذلك فإن التراث العربي القديم قد سبق كتاب الغرب في تأصيل إرهاصات أدب الخيال العلمي على مستوى الأعمال الأدبية في التراث الإنساني بصفة عامة من خلال أعمال الفارابي ومؤلفه العظيم "آراء أهل المدينة الفاضلة" والذي سبق به كتابات السير توماس مور عن المدينة الفاضلة "اليوتوبيا"، كذلك مؤلف ابن طفيل المعروف بـ"حي بن يقظان" والمأخوذ عن رسالة ابن سينا عن حي بن يقظان، والتي سبق بها ابن سينا وابن طفيل رواية "روبنسون كروزو" لدانيل ديفو وقصص "طرزان" لإدجار رايس بوروزو، و"رحلات جلفر" لجوناثان سويفت وأعمال سيرانو دي برجراك. ولا شك ان الأدب العربي الحديث قد بدأت تظهر فيه مؤخرا إرهاصات أدب الخيال العلمي على يد توفيق الحكيم من خلال قصته "في سنة مليون" التي نشرت عام ١٩٥٣ ثم مسرحية "رحلة إلى الغد" التي نشرت عام ١٩٥٨، كما كتب الدكتور يوسف عز الدين عيسى عددا من التمثيليات الأذاعية والقصص القصيرة تناولت جوانب ميتافيزيقية من الخيال العلمي وتنبؤاته المثيرة، وكتب الدكتور يس العيوطي قصة قصيرة تحت عنوان "المعجزة أو مستشفى في عام ٣٠٠١" التي نشرت في مجلة الهلال عام ١٩٦٨، كما كتب الدكتور مصطفى محمود روايته "العنكبوت" ١٩٦٤، و"رجل تحت الصفر" عام ١٩٦٧، وكتب سعد مكاوي مسرحيته "الميت الحي" ١٩٧٣ وبعض القصص القصار في هذا المجال، وكتب محمد الحديدي روايته "شخص في المرآة" ١٩٧٥ ثم جاءت كتابات رؤوف وصفي في قصص الخيال العلمي، ومترجماته حول هذا الموضوع، كما كتب صبري موسى "السيد من حقل السبانخ" ١٩٨٦ وكتب صلاح معاطي مجموعتيه "انقذوا هذا الكوكب" ١٩٨٦، "العمر خمس دقائق" ١٩٩٢، وكتب عمر كامل روايته "ثقب في النهر" ١٩٨٧ وحسين قدري روايته "هروب إلى الفضاء" ١٩٧٩، وإيهاب الأزهري روايته "الكوكب الملعون" ١٩٨٧، وأميمة خفاجي روايتها "جريمة عالم" ١٩٩٢ وغيرهم من الكتاب الذين ولجوا هذا المجال وكانت أعمالهم القصصية والروائية والمسرحية علامة مهمة في مجال أدب الخيال العلمي في مصر. كما طرق هذا المجال أيضا مبدعون من العالم العربي يقف على رأسهم الكاتب السوري الدكتور طالب عمران وهو المتخصص الوحيد في هذا المجال من خارج مصر، ومن أعماله "العابرون خلف الشمس" ١٩٨٧، ومجموعة "ثقب في جدار الزمن" ١٩٩٢ وهي مجموعة كتب مقدمتها كاتبنا الكبير نهاد شريف، ومجموعة "تلك الليلة الماطرة" ١٩٩٣ كما أن له في هذا المجال أيضا عددا من الروايات وقصص الأطفال. كذلك كتب الكاتب المغربي محمد عزيز الحبابي روايته "أكسير الحياة" ١٩٧٤ وأحمد عبد السلام البقالي روايته "الطوفان الأزرق" ١٩٧٩، كما كتبت الكاتبة الكويتية طيبة الإبراهيمي "الإنسان الباهت" و"القرية السرية" و"الكوكب ساسون" ٢٠٠٣ وهي تنحو في أعمالها نحو الأتكاء على ظلال الحقيقة بين الخيال العلمي والفلسفة. كما كتب الكاتب السوداني جمال عبد الملك الملقب بابن خلدون مجموعته الرائدة في الأدب السوداني "الجواد الأسود" عام ١٩٩٤.

ولعلنا في معرض الحديث عن أدب الخيال العلمي نضع خطوطا عريضة تحت اسم الكاتب الكبير "نهاد شريف" المتخصص في هذا الأدب في مصر والتي تمثل أعماله حجر الزاوية في هذا الأدب على مستوى العالم العربي بكل ما تحمل هذه الكلمة من معني. فنهاد شريف أخذ على عاتقه منذ بواكير وبدايات أعماله هذا المنحى النوعي من الكتابة وهو في ذلك يقول: "تعلمنا من تجاربنا السابقة والمتعددة أن الأدب الحقيقي هو الذي يتعامل مع الواقع المعاش. ويبدع في نقل ملامح من حياة الناس وعلاقاتهم وصراعاتهم من أجل الحياة وهو يغوص في أعماق نفسياتهم باحثا عن الجوهر. وتعلمنا أيضا أن الأدب الملتزم هو ذلك الذي يطمع في تغيير الواقع نحو الأفضل والأحسن من خلال المنظور المحلي المألوف. وفي أوائل القرن الحالي وفي نطاق ربعه الأول تعرف البعض منا على نوعية مغايرة من الأدب اقترنت وقتذاك بالأفكار المتصقة بالعلم ونظرياته بطريقة أو بأخري. إلا أن النوعية الجديدة اعتبرت ثانوية أو هي أدب طارئ وهجين. ولا يرقي في قيمته وأهميته إلى مستوى الأدب المتداول. ومن ثم يستحق من قارئه الاستخفاف وربما لا يقرأ إلا للتسلية وتزجية الوقت. على أن الحال تبدل مع إقتراب منتصف القرن فقد سمعنا كلمة "العلم" تتأكد عبر أعمال جادة راحت تتردد وتنتشر كثيرا عبر الإذاعة والسينما والتليفزيون، وانطلقت تلح على آذاننا وابصارنا الحاحا منقطع النظير وفي إيقاع عالي القيمة بالغ الجاذبية. ثم سرعان ما اكتشفنا أن هناك عديدا من مؤلفات أدب الخيال العلمي يجد أغلبنا متعة في قراءتها، وفائدة في التعرف على ما تطرحه من قضايا حيوية تختص بالعلم ومجالاته وتقنياته وما يدور حوله من تنبؤات وتحذيرات. وهكذا أصبح "أدب الخيال العلمي" الاسم الذي يطلق على نوعية جديدة من الأدب لا أكون مغاليا حين أصفه في يومنا بأنه أكثر أنواع الأدب قيمة ولا تقل أهميته عن غيره من الآداب المعتاد قراءتها خاصة إذا كان أدب الخيال العلمي هو الأبن الشرعي لعصر مقوماته وخبراته كلها تصب في فن الحياة المليئة بتكنولوجيا العصر.

كتب نهاد شريف روايات "قاهر الزمن" ١٩٧٣ و"سكان العالم الثاني" عام ١٩٧٧، و"الشيء" وهي نصوص روائية تبني موضوعاتها على رؤي تنبؤية مستقبلية يتوقع العلماء تحقيقها في الزمن القادم مثل تجميد العلماء لحين استعادتهم للمشاركة في الأعمال العلمية وأيضا بناء مدن فاضلة تحت سطح الماء تكون خالية من الشر ومبنية على أسس من الحق والخير والجمال، وأيضا في رواية "الشيء" جسد نهاد شريف غزو سكان من العالم الخارجي لكوكب الأرض ومساهمة العالم كله متحدا في مواجهة هذا الخطر الخارجي. أما مجموعاته القصصية وهي "رقم ٤ يأمركم" و"الماسات الزيتونية" ١٩٧٩ و"الذي تحدي الأعصار" ١٩٨٣ فهي أعمال قصصية تعبر عن إشكاليات وقضايا تمس جوهر الإنسان وحياته من وجهة النظر العلمية البحتة، كما أن لنهاد شريف كتاباً تحت عنوان "أنا وكائنات الفضاء" يكشف فيه عن رؤيته الخاصة تجاه العالم.

لا شك أن أدب الخيال العلمي قد أصبح حقيقة واقعة داخل الساحة الأدبية يتفاعل مع الواقع ويجسد لنا من القضايا الإنسانية ما يجعل هذا الأدب هو فعلا أحد صناع الأحلام التي تتحقق فعلا بعد مزجها بالواقع من خلال الكتاب الذين يعكفون عليه في صومعاتهم ويجسدون من خلاله مدناً فاضلة تعيد صياغة الواقع من جديد من خلال رؤية تستخدم العلم وتحقق من الخيال أجمل ما فيه من متعة ذهنية وفكرية وثقافية.

د. وفيق سليطين

# الحلول في الحياة العارية، والعودة بالدفع إلى الأمام

يحرص بندر عبد الحميد، في هذا الحوار، على بناء شعرية البسيط وتركيبها على أسطرة المعيش، عبر عودة إلى الالتحام بالطبيعة والاندغام بمفردات الكون وأشكاله، بلغة مشحونة بألفتها وقربها، بحيث تتلاشى بها المسافة بين المشار به والمشار إليه، ذلك أن تراكم الأقنعة، بفعل تغليف الكون بالرموز والخطابات، أحدث قطعاً مع الحياة، وخرّب علاقاتنا المباشرة بها. وفي نموذج هذه العلاقة السائدة بالعالم يترجح دائماً ثقل الواقع، وتتعزّز الإقامة في الحلم، وبينهما يضيع الزمن، ويهدر العمر، ويفوت اكتشاف اللحظة الأليفة ومعانقتها، فيعاد ترهينها في مدار الحلم والشعر ومبدأ اللذة، في مقابل ذهول الواقع وعزلته، حيث الاحتفال الذاهل بالغموض والعزلة والانتصارات الوهمية، وحيث الانفصام بين الحب الوحشي والقتل الالكتروني، وبين ما كان في كهوف السحر والطبيعة البكر وما هو الآن في السباق المحموم على آخر مبتكرات الدمار والإبادة، وفي ذلك الانقسام الحادّ للأرض المليئة بالعيون، بين عين النملة وعين المرصد العملاق.

ثمَّةَ بطولة يومية في المواقف المتنحية، تعيّنها اللغة على هوامش مجلَّلة بالظلال، تتأتّى مزيتها من عبورها السافر وعَرَضيتها المقومة لنتوء الذات وانشقاقها، أو لنكوصها وتثبّتها في مدار البراءة الأولى. ومن موقع الحاضر الذي تنطلق منه الكتابة، ترتسم المسافة السردية للقول، بالرحيل في أزمنة الماضي المتفاوتة قرباً وبعداً، وسطحاً وغوراً، أو بترحيل تلك الشرائح المتزمّنة واستحضارها معاً، بحيث تقيم حكاية الماضي الطفولي على حافة الرعب المجتمعي، وتلتقي به، وتكشفه، بفعل هذا اللقاء، من منظورها الخاصّ، فيتمدّد ويتضخّم، في الوقت الذي تكشف به عن انصداع عالمها السعيد، وعن تشوهاته وانهياراته المستبطنة، برؤية تبدأ من الخلف وتركز بؤرتها فيه، وتنطلق في إعادة تركيبها للحظات والعناصر المتباينة تركيباً يستنهض في مصادمات السياق ويشعرن السرد.

في هذا المستوى من القول تتكسّر خطوط التوازي، وتختلط شحناتها في العمق، وتتساكن ضروب الكلام وشرائح التعبير، وينزرع الفردي في العام، ويكون الشارد حالة مما هو مؤسس، فتلتقي حياة الماضي المستقرة في الحظيرة بالأغاني الوطنية، وتتواجه حكايات الحب العاصفة بطنين الدبابات، ويندرجان معاً في مظلّة من دخان الحروب الخاسرة، وعلى هذا الغرار يتجاوز الاحتفال بعيد النيروز وسهرات الغناء مع نشرات أخبار العالم المنشغل بمعارض الأسلحة والعقوبات الذكية، ومع كتابة الرباعيات بالقهوة البابلية بصحبة الحكيم النيسابوري ورفٍّ من الطيور البرية، وفي رقعة الكتابة تتجاوز الوجوه وتتقابل، فتجمع القصائد بين والت ويتمان، وهتلر، وأبناء المافيا المحلية، وعاشق متطرف في الحب والحرية، وتنخرط في مساحتها أيضاً أراضي الحليب والعسل والرز والهمبرغر.

وفي غمرة التناول المفعم بالسخرية السوداء، يلاحظ أن بندر عبد الحميد ينحاز إلى كائنات الطبيعة العارية وعناصرها الأولى، تلك التي لم تَنَلْ منها بعد ثقافة السوق الثورية، كالنسر والأفعى والقطة... الخ. بما يلازمها من معاني العري والطلاقة والحرية، التي تقابل بها الشحّ المعنوي الملازم للعناصر البشرية المكتظة في مبنى الانهيار الواقعي، وهو يرى بعيونها، ومن خلالها، ويوظفها بإحكام في سياق إنتاج القيمة وإطلاق شعريتها، عبر ما يثيره في طرائق القول من احتكاكات مفاجئة تتوسع بها المفارقة، وتتقدح حدّة الهوة والمرارة بين حقيقة الواقع المنهار وسطحه المبرقش بالشعارات الطنانة والألوان الصارخة، وهو ما تجري نمذجته في مثال الحانوت الذي غدا متحف المنجزات الثورية، وعلى سطحه المائل تتراكم صناديق مهشمة، ودولاب دراجة مسروقة ضاعت في فيلم إيطالي قبل خمسين عاماً. (ص٢٩). وهو أمر بيّن الدلالة في "عالم تهاجر فيه الأفلام كالطيور، وتعيد كتابة التاريخ". وفي العرض لا يظهر غير الدماء التي تغطي الشاشة (ص٤٨).

والملاحظة الأساسية التي يجب التنبيه عليها في حوار بندر عبد الحميد المنفرد، هي أن الصورة الفردوسية للحياة العارية لا تستوي بوصفها "رجعة"، ولا تقوم على أنها دعوة لما كان، أو لما هو هناك في "ما قبل"، بل هي، على خلاف ذلك، تُطلّ من أفق "المابعد"، وتنتج على خط المستقبل، لتكون حصيلة تحويلات متتالية، تخترق ما يرين على الواقع من كثافة الخراب والدمار، ومن الحضور الثقيل لرموز القوة والعسف والفساد، التي يتقمص الخَلَفَ فيها روح السلف. ومن خلال ذلك يتم فضح التشكل الدائري لهذا التاريخ الدموي، كما هو في مثال: "الطيور التي تحوم فوق القلعة، ...قبل الاحتفال الكبير بالعيد بالذهبي للاستقلال، حيث الطيور وحدها تعرف الموعد الدقيق للمذبحة القادمة (ص٢٧)، وهي معالجة شعرية تقيم ضرباً من المحاكاة الساخرة للحدث التاريخي المتمثل بمذبحة المماليك في القلعة، وتلفح به التاريخ المعاصر، بحيث يبدو استعادة كاريكاتورية لسلفه، هي، بالضرورة، أشدّ قبحاً وابتذالاً.

من هنا تبدو حقيقة الدعوة إلى الحياة العارية، كما يبنيها بندر عبد الحميد، في مجاوزتها لما هو قائم، لا في نكوصها عنه، وبمعزل عن فهمها في جوهرها المشار إليه هنا، "ستبقى الأسئلة القديمة، تسافر مَعَنا، إلى القرن الجديد" (ص٧١). وسنبقى نحن: "ص٦٣"

"تهاجر إلى القرن الجديد
ومَعَنا قوانين الطوارئ
والباستيلات الجديدة"

وعندها، سيتعيّن على الحوار أن يبقى "حواراً من طرف واحد" يطلقه الشاعر في رقعة الفنّ.

# خطاب اللامرئيّ في الشعر المعاصر

❖ الأخضر بركة - الجزائر

**الأنا / الآخر.**

يسعى الشعر الحديث إلى الكفّ عن كونه مرآة للعالم في علائقه المنطقية، ليصبح مرآة سحرية تقبض على الواقع الهاربة، وعليه يصير الشعر لغة الكشف عن عالم يظل دائما في حاجة إلى الكشف، أو لغة نسخ لما هو غير منظور، لما يتجاوز قدرة الحواس على الإدراك. وتصير اللغة، بالنتيجة، إنفلاتا دائما من وضع دلالي مستحاث: في القاموس أو في الإستعمال، وإنفتاحا دائما، في الوقت ذاته، على أفق لا ينتهي من الدلالات المحتملة. وهو ما يجعل النص بنية حضور دائمة التشكل والتحول، بحكم النزوع إلى إمتلاك ما لا يعرف. وبحكم أنّ" الما يعرف "يظلّ عتبة لما هو مجهول في الجمالية الشعرية الحديثة.

إن النص الشعري، في ضوء هذا المعنى، وجود علائقي مغاير يرتبط بالعالم ويتجاوزه في آن. يحيل إلى الواقع، ويحيل إلى الممكن أيضا. كما أن النص وجود متوتر، من حيث أنه جمع لما تنافر من العناصر اللغوية والفيزيائية. وتجنيس لما تناقض من المكونات، ضمن فضاء واحد هو فضاء الشعرية. ولذا فإن الشعرية هي تجسيد أسمى لخلق الثنائيات الضدّية، وتنسيق العالم حولها (التجربة، اللغة، الدلالة، الإيقاع). فحين نتناول تجربة الحبّ مثلا، فإننا نجدها تتمحور في بنية النصّ حول ثنائية الانفصال/ الاتصال التي هي مكوّن شعري، طرفاه: الأنا والآخر. وهي ثنائية ذات بعد صوفي من حيث كونها نزوعا (حركة) نحو التوحد وتجسيدا لمسافة انفصال وتوتر بين الذات والآخر على مستوى بنية خطاب يمكن أن يحضر فيها المكان الريفي حضورا إشاريا خلال عملية تشكيل الصور كما سنرى من خلال دراسة النصّ الشعري التالي

## النص الشعري وجود علائقي مغاير يرتبط بالعالم ويتجاوزه في آن

للشاعر ميلود خيزار.

همست.. كُن لي جداري

واسترح من تعب الرحلة

والخوف على عشب يدي

وافتح ذراعيك لناري

نم على فُلّ فساتيني، توسدّ زرقتي

وأطلق عصافيرك في الليل..

على شبّاك خوفي وانتظاري

ثم عانقني، توارى في احمراري

سترى نفسك في مرآة روحي

و عصافيرك تغزو شجري، تغزو فضائي

أيّها الخارج مني، من ضيائي

لك أن تمشي على جمري

وأن تجعل من ذراعيك سريري.

من أغانيك غطائي

ثم لن تلقى لكفّيك مفرّا من ثماري

نضج الخوخ، وذي نافورة العشق،

وذا صوتك في كلّ المجاري

لك ناري ..

تفقد الأشياء الخارجية هنا حيادها الموضوعي (الجدار، العشب، النار، الفلّ، الفساتين، الزرقة، العصافير، الشجر، الفضاء، الجمر..) لتنبعث فيها الحياة ضمن الفضاء العلائقي الذي تحكم بنيته حالة نفسية واحدة متوترة هي معاناة الانفصال والرغبة في الإتصال. فالمعطيات الفيزيائية تتحوّل إلى مكوّنات للعالم النفسي القلق، بأبعاد هي نقيضة الأبعاد الخارجية عبر الخلق والتحويل وإعادة الصياغة للمادّة. ولذا، فالشعرية- كما يرى أبو ديب- ليست خصّيصة في الأشياء، بل في تموضع الأشياء في فضاء من العلاقات التي يتشابك فيها هنا الحضور والغياب. فالحضور الذي تشكله الصور المستوحاة ممّا هو ريفي: (العصافير، الزرقة، العشب، الشجر، الثمار الخوخ.. إلخ) هو تجلٍّ لغائب، أو علامة عليه، في إطار مكان يأخذ صفة الانغلاق الأليف. إذ تسعى الذات إلى التوحّد فيه مع ذاتها الأخرى، توحدا صوفيا ممتلئا بمعاني الخصب والوجد، والإشراق الروحي.

**سترى نفسك في مرآة روحي**

إن عملية دمج ما لا يندمج، وضمّ ما لا ينضمّ على المستوى التراصفي في الجمل، ثمّ عملية

الإنزياح الدلالي على المستوى المنسقي "توسّد ورقتي"، "نم على فلّ فساتيني"، "تواري في احمراري" هي انتقال إلى لغة إشارية مليئة بالإيحاء في إطار البنية التي يتحوّل فيها كلّ من الذات والآخر إلى فضاء ألفة جاذب، يتداخل فيه الجسدي بالطبيعي. يقول ألكسندر إليوت: "إن الإنسان غائص في الجسد، يرى ما يجب أن يُرى، أما الرؤية الخيالية فليست غائصة إلا جزئيا، إنها الأمل في أن يتجاوز الإنسان نفسه" أي في أن يرى اللامرئي بالتحرّر من "الجسد المقبرة". على رأي أفلاطون- بواسطة الخيال. فالخيال أداة اكتشاف لما هو فوق حسّي، بالإنزياح الجزئي عن الحسّي، ممّا يجعل عناصر العالم الملموس (العناصر ذات الانتماء الريفي فيزيائيا في النصّ) تكتسب دلالات جديدة، أي أنها تصير لغة إشارية. إن كون تشكّل الريف هنا، عبر صور الانغلاق الأليف مرتبط بحالة النزوع- الوجدي- إلى التوحّد بالآخر، راجع أيضا إلى أن الريف مكان يضع الذات بالقرب من الطبيعة، من حيث أنه يتيح إمكانية التوحّد، والتخلّص من إزدواجيات المكان المدني (الحضارة). يقول أدونيس: "إن الإنسان ابتعد عن ذاته، عن عالمه الداخلي الحميم، منذ أن ابتعد عن الطبيعة، ودخل في عالم الثقافة (الصناعة). لكن، لحظة تحوّل، بفعل هذا الابتعاد، إلى شيء كبقيّة الأشياء، فإنه يمارس أشكال العمل لإستعادة ذاته، عالمه الداخلي"١. أدونيس. زمن الشعر. ص:٢٧١و لذلك، فأن يحيا الإنسان في الطبيعة يعني أن يجهل الفروقات، إذ تصير أشياء الطبيعة إمتدادًا له، أشكالا لجسده وفكره، فلا يشعر أنه منفصل. صحيح أنّ الريف في النّص هو مكان لغوي، إشاري يتوحّد فيه الطبيعي بالإنساني. والأنا الآخر. ولكنّه في الآن ذاته هو مكان يتجسّد فيه قلق عدم التوحّد، تتجسد مسافة من التوتر أساسها اللاتجانس في التجانس بين العناصر والأشياء داخل الصور. وأساسها أيضا الانفصال في الاتصال بين الأنا والآخر،

## حين تأخذ تجربة الحب تجلياً مكانياً في الشعر نجدها غالباً ما تتلبس صورة الفضاء الريفي

ممّا يجعل النص تصويرًا للحركة، للقلق، وإنتاجًا لهما في الوقت ذاته. وهي حركة "تماكُنية"، أي أنّ الذات هنا تتوزّع بين مكانين متجاذبين، مغلقين، مكانين يتوحّدان ولا يتوحّدان، ممّا يعطي التجربة في النّص معنى متماسًّا مع جوهر التجربة الصوفية.

يقول الشاعر رينيه ماريا ريلكه "إن العاشق كائن خالدٌ، نادرٌ، المثال تستعيده الطبيعة إليها لتعي ذاتها من خلاله" وهذا لأن الحبّ تجربة متميّزة من حيث أنّها عبور على الكلي عبر الجزئي، وإلى الرمزي عبر الفردي. تجربة أساسها العيش الدائم في حركة توهّج، أو العيش في نزوع إلى الاتصال، إلى استعادة وحدة مفقودة، وحدة تظلّ حُلمًا متوترًا تمتزج فيه المتعة بالعذاب، واللذة بالألم.فالذات العاشقة عالم مفتوح على فضاءات سرية أوسع من العالم الفيزيائي، فضاءات تظلّ في حاجة دائمة إلى الكشف.

حين تأخذ تجربة الحب تجليا مكانيا في الشعر، فإننا نجدها غالبا ما تتلبّس صور الفضاء الريفي، بتوحّد الطبيعي بالإنساني، وسنختار للتمثيل على ذلك بعضا من نص شوقي بزيع " أغنية حُبٍّ على نهر الليطاني".

أنا امرأة من دقيق وريحان،.
ضُمّة دِفلى فمي..
و دمي حنطة ذائبة.
و نهدي شقائق موسومة..
لا تشوب استدارته شائبة
قولوا لأمّي التي تركتني
بأن شموس الهوى لاهبة.

إن بنية التراكيب تتحرف عن المألوف على المستوى المنسقي. فالجمل كلّها تقريبا ينزاح فيها الخبر عن المبتدأ "دمي حنطة ذائبة"، "أنا امرأة من دقيق.." من حيث الدلالة، ممّا يخلخل بنية التوقعات وينتج علاقات جديدة بين الأشياء (عناصر الطبيعة الريفية). فالجسدي يتوحّد بالطبيعي (ضمة دفلى فمي). والمجرد بالمحسوس (شموس الهوى لاهبة)، ليتشكل نموذج امرأة هي من إنتاج جهد الطبيعة الخفيّ تحت شموس الحبّ التي توحّد كل شيء بحرارتها. والتي هي حرارة قلق عيش الذات في مسافة الانفصال عن الآخر. والمرأة هنا هي بالتالي من إنتاج النص، إذ تتجاوز الوجود الفيزيائي والحضور السطحي والمألوف في المكان (الطبيعة الريفية)، لتعلن عن هويتها المكانية "اللامرئية"، وهي تسحبنا إلى العمق لإدراك المجرد عبر

المحسوس في الصور. فالصورة- يقول ألكسندر إليوت- هي شيء نراه بالبصر وبالبصيرة إذ يتداخل فعل التأمّل وفعل الخيال ...

نذرٌ عليّ لئن عاد لي
لأضأت كنائس عينيّ من أجله
لنمت على ساعديه بقيّة عمري
لحنّيت شعري..
و أصبحت في دير أحزانه راهبَه.

إن الصور هنا تجل لما هو خفي، لما لا يمكن امتلاكه خلال عملية القراءة إلا بالتقليل من نسبة التركيز على السطح اللغوي لإعطاء الخيال فرصة التسلّل إلى ما هو غير منطوق. فمعاناة الانفصال والرغبة الشديدة في الاتصال أو التوحد بالآخر تكاد تحكم بنية النص كله. فتحويل العيون إلى كنائس، كفضاء مكاني تعبّدي غامض ومستعدّ للامتلاء بالضياء الخافت الأليف المنبعث من شموع الحب لاستقبال الآخر، لمعانقته، هي صورة تضرب في جذور التجربة الصوفية من حيث النزوع، وتنزاح عنها في آن من حيث أن الموضوع ليس إلهيًا.

إن الأنا والآخر، معًا، تحولهما مسافة الانفصال إلى فضاءين أليفين متجاذبين ممّا يؤكد أن الشعر خلق للقلق والتوتر وللحركة، وليس خلقا للتوازن.

أما فيما يتعلق بالمكان الريفي، فقد أشرنا إلى حضوره الإشاري في تجليات المكوّن الشعري (الانفصال/ الاتصال). وهو حضور له- دلالات كثيرة. أهمّها- كما سبق القول- أنه فضاءٌ لوحدة الذات، ممّا يجعله يأخذ صورة المغلق بما ينطوي عليه من حميمية العلاقة مع الطبيعة، وشعور الألفة، والانتماء إلى المكان الأول. وكأنّ الشعر يأتي ليعيد للذات تلك الوحدة الأولى مع الكونيّ في توظيفه "للريفي". يقول بزيع.

على ضفة النهر كانت تغنّي
على نقطة من نقاط العبور
وتركض مكشوفة الرأس، حافية..
فوق عشب القبور
صدرها من مساءات صَيدًا،
صدرها من بساتين صُوَر.
على ضفة النهر كانت تفضّ الغسيل

**لقد خُلق الشعر للقلق والتوتر وللحركة وليس للتوازن**

شراشفها البيض منشورة حولها
ومعطّرة من عطور يديها
وضحكتها من نجوم ونيل.

كلّ من الطبيعة والمرأة هنا امتداد للآخر، وانتماء حميميّ إليه، وهي علاقة تجسّد روح المكان الخفي من خلال عناصر الفضاء الريفي، أو المرئيات التي تشكل بصورة تبسط الدلالة خارج إطارها المألوف. وهي علاقة تحوّل المرأة إلى رمز ينحرف عمّا هو مُعجمي، أو عاديّ. إنها طبعا ليست رمزًا لشيء محدّد. فالرمز- يقول ماكليش- لا يحلّ محلّ شيء آخر غير نفسه، لأنه- كما يقول جورج والي- هو مرتكز العلاقة وبؤرتها" . مرتكز العلاقة بين الطبيعة (المكان الريفي) والإنسان، من جهة، وبين الأنا والآخر في مسافة الانفصال من جهة ثانية.

٢- **الحضور والغياب:**

تتحول تجربة الحب، فيما سبق، إلى مُكوّن شعري من حيث أنها تجسد بنية من العلاقات المتمحورة حول قطبين بينهما مسافة انفصال، بينهما فجوة هي ذلك التوق والشوق بين الذات والآخر. كما يتحول المكان الريفي إلى تجسيد حسّيّ للطرفين المتجاذبين، مما يجعله يأخذ صورة المغلق، الجاذب، ويجعله أيضا علامة على الحميمية مع الطبيعة، ووحدة الذات والألفة، والخصوبة، والشعور بالامتلاء.

غير أن هناك نصوصا أخرى، يمكن أن تنبني على الثنائية نفسها، ولكن بصورة مغايرة، إذ يصبح المكان نفسه (الريف)، أو يصبح عنصر واحد منه رمزًا لشيء هو موضوع انجذاب من قبل الذات. يصبح المكان آخر تحنّ إليه الذات، أو تنزع إلى التوحّد معه في صيغة حلم الألفة، بالمفهوم الباشلاري، أو ربما بما يتجاوز ذلك بكثير حين يُتاخم هذا الحلم لحظات الوجد الصوفي، كما سنرى من خلال قراءتنا لقصيدة مهدي محمد علي❖ " إلى أختي الشجرة" .

أ- كلما اهتزّ فرعك شوّقني للتسلق..
إذا أتعانق والجذع، تفعمني الرائحة
ليرتاح رأسي بين ذؤابات أغصانك المذهلة.
ب- فيمتلئ العالم الرحب بالخضرة- التوت.
بالظلّ أخضر، بالثمر الحامضِ- الحلو.
بالشمس تحمرّ في الغرب

و النهــــر يســــعى ببطّاته العائمات
و تنوّرنا يتــأجّج بالجــمــر، والخبز، والعشب يغفو
و ظلّك يرقص.. كي يختفي طيلة الليل،
يرقد،
ثمّ يهــيّئ أغـصــانه لمجيء البلابل..
في غبش الفجر..
-
أ- يشتدّ شوقي إليك..
إلى دورة للبلابل وهي تغرّد
أو للعصافير وهي تزقزق..
إذ يتألق جمر التنانير قربك..
يُفرد ديك جناحيه
يعتادَ بستاننا بُوقه
و تعوم الجداول بالبطّ
كلبتنا ثمّ تحتكّ من خدرٍ بك..
-
أ- يعتادني الشوق ثانية للتسلّق
أن أتعانق والجذع، تفعمني الرائحة
ويرتاح رأسي بين ذؤابات أغصانك
ب- يمتلئ العالم الرحب ثانية
وأحسّ بجذعك أيتها الشجرة

يقول غاستون باشلار "إننا نهرب بالخيال لنعثر على مأوى حقيقي". وهو مأوى نحمله في ذواتنا بوصفه مكانا خفيّا، نحمله لنحلُمَه عبر فعل الكتابة الذي يمزج الماضي بالمستقبل فيُنتج حاضرًا جماليا يواجه، أو يصادم الحاضر المرعب (الواقع) الذي يسمّيه المؤلف نفسه "المنطقة الميتة" المنتشرة بين الماضي والمستقبل. ويقول رينيه ماريا ريلكه "في داخل كلّ منا مكان فريد حميم ينفتح على العالم". وهو هنا في النص مكان له روح الجذور الريفية، لإمتداده في الماضي الطفولي الفردي أو الجماعي. وكأن الماضي هو مصدر قوتنا الوحيد في مواجهة الغربة في الحاضر، إذ تستمد الكتابة من سديم التجربة المخزّنة في الذاكرة مادّة تحوّلها إلى رمز شعري ينزاح عن العالم ويكشف أبعاده الخفية في آن.

بنية الإيقاع: يُلاحظ خلال قراءة النص أن البعد الإيقاعي هو العنصر الأساسي في التشكيل، إذ يتمحور حول حركة مُركّبة من قطبين (ا، ب) على مستوى كلّ نسق من الأنساق

## نهرب من الخيال لنعثر على مأوى حقيقي نحمله في ذواتنا بوصفه مكاناً خفياً

الثلاثة وفق ما يلي:
أ- فعل الحنين، كما يمثله الشوق، والرغبة في تسلّق الشجرة، لتجاوز حالة انفصال الذات عن الآخر (الشجرة).
ب- فعل الحلم، وهو حلم اتصال يتمثل في معانقة الشجرة، وما يتولد عن ذلك من شعور بالامتلاء (النسق الأول)، أو من شعور بالألفة والهناءة (النسق الثاني).

إن العنصر المركّب من ا، ب هو نواة تضمن تنامي الإيقاع بشكل متموّج ومتنوّع نسبيا على مستوى كلّ نسق من البدء إلى المنتهى، كما يُلاحظ في عملية التدرج من الطول إلى القِصر بالنسبة للقطب (ب) الذي يمثل ضفة الحلم في مقابل القطب (ا) الذي يمثل ضفة الحنين يمكن تمثيله

إن الحركة المركّبة (ا، ب) هنا شبيهة بالمركز الإيقاعي في الموسيقى إذ تعمل على ضمان الوحدة في التعدّد أو الوحدة مع التنوّع في كلّ نسق. وهذا يرجع بنا إلى مسألة "العود" "Recurrence" الشائعة في التأليف الموسيقي والأغنية وحتى في أشكال القوس في البناء أو في الحركة المتكرّرة في قصّة. فالعود- يقول الناقد الإنجليزي جيروم ستولنيتز.. - لا يُسمع ثانية في الحركة السيمفونية إلا بعد تطوير للحن، وتوسيعه، وهو يمنح المُلتقى إحساس التوقع، كتوقع "الاستعادة الختامية" مثلما هي في النص الشعري في النسق الأخير. والتوقع- يقول جيروم- يؤدّي إلى خلق إحساس بالإلحاح والترقب. فإذا تحقق العَود اللحني "The Rythmitique Recurrence"، تكتسب التجربة مزيدا من الحرارة والمتعة. ولكن القيمة الجمالية "للعود" تبقى دائما مرهونة بالسياق الذي ترد فيه ضمن بنية الإيقاع، وهو ما يؤكده الفكر البنيوي من أن المعنى مَوضعيٌ أي وليد علاقات معيّنة. يعني ذلك كله أنّ العَود يتكرّر بتنوّع وفق حركة يسمّيها جيروم " تُغيير المركز الإيقاعي"٢. م. س. ص:٣٥١.. وهو الانتقال- في الموسيقى- إلى تأكيد الجانب الذي لم يؤكد من قبل. كما هي الحال بالنسبة للعنصر الثنائي (ا، ب) والذي هو نواة، يعمل الشكل العام للنص على تسليط الضوء عليها أو شدّ الانتباه إليها. وهي عملية بنائية يطلق عليها الناقد ديويت باركو "تدرجُ المرتبة"٣. م. س. ص:٣٥٢. أو السيطرة، كما هي في الرسم من خلال منظور

"الإضاءة والموضوع" حيث يُضاء عنصر معيّن بنور ألمع من بقيّة العناصر داخل اللوحة. وهنا تصير عملية البناء أو التنظيم الشكلي تنظيم المركزية Centrality. فالشجرة، كما تبرزها العلاقة (ا، ب) (حنين، حلم)، (انفصال، اتصال) تصير مركز الإضاءة الدلالية، ومركز الإيقاع الذي ينظّم الأشياء من حوله بشكل دوراني يتطوّر إلى ذروة الحلم الذي يمنح متعة الإحساس بالجذع.

" وأحس بجذعك أيتها الشجرة ".

**بنية الحلم:**

إذا كان ا، وب يمثلان علاقة داخلية في حركة كلّ نسق، علاقة بين الحنين والحلم، فإنه يمكن القول أن ا- ب- هي بمثابة الإستجابة النفسية لـ- ا- أي الإشباع النفسي للظمأ الذي تمثله مسافة الإنفصال بين الذات والآخر (الشجرة). كما أن عمليّة قهر هذه المسافة المتوترة تتنوع في التشكيل الإيقاعي للعلاقات بين الأشياء عبر كلّ نسق تنوّعا في البنية والوظيفة معًا.

نسق ١- ب-

تتموضع الأشياء ضمن علاقات التداخل والتمايز في آن والتجانس واللاتجانس في آن: الخضرة- الحمرة (التوت)، الثمر الحامض- الحلو، الظلّ أخضر، الشمس تحمرّ في الغرب، تنوّرنا يتأجج بالجمر، العشب يغفو. فالذي يحقق تجانس هذه العناصر اللامتجانسة هو الإيقاع الخفي لحركة الانتقال إلى حالة الشعور بالنضج، والخصوبة والامتلاء، عبر العناصر البصرية (اللونية) والذوقية، وهذه العملية يُطلق عليها عنصر التوازن. كأحد أنواع التنظيم الشكلي شيوعا. وهو تنظيم يتحقق غالبا بالتقابل بين عناصر غير متشابهة ومنسجمة في آن، لمنح الإحساس بالحركة والمتعة، كوضع الألوان الحارّة مقابل الباردة في الرسم. والإيقاع الخفيّ هنا يقوم بوظيفة السيطرة على الزمن، بجعله مليئا بالخصوبة، وغنيا بالإيحاء، وبجعله أيضا رمزًا ثريًا لروح المكان الريفي.

نسق ٢- ب- تعمل العلاقة

## الشاعر هو ذلك الذي يمتلك القدرة على أسر السماء والأرض في قفص الشكل

المكانية (القرب، التجاور، الاحتكاك (بالجذع) على انتظام الأشياء في إطار مشهد "الإستحضار الحالم" لصنع فضاء أليف، وحميمي تنسجم فيه العناصر الصوتية، البصرية (زقزقة العصافير، صوت الديك) مع العنصر اللوني الحركي الباعث للدفء (تألق الجمر في التنوّر)، والعنصر الحركي الناعم (سباحة البطّ في جدول الماء).

نسق ٣- ب- يتطوّر الإيقاع بشكل يتمّ فيه حذف العناصر الجانبية في المشهد باستبقاء النواة (العود اللحني) كمركز مضيء يوحي باستمرارية النزوع العشقي وحلم الإشباع، بإعتبارها لُبّ التجربة في النص. ويمكن القول انها عمليّة حفاظ على الفجوة ا، ب لضمان شعرية المُكوّن، وحركته الداخلية.

**بنية الدلالة المكانية:**

تتجلّى قيمة الشكل في كونه الشبكة التي تتصيّد التجربة وتأسرها جميعا. ولذا- يقول ماكليش- "إن الشاعر هو ذلك الذي يمتلك القدرة على أسر السماء والأرض في قفص الشكل" وما الشكل، بلغة أخرى، إلا بنية متطوّرة من العلاقات تعمل على توجيه عمليّة التلقي الجمالي إلى نقطة معينة هي بمثابة المحور الدلالي بِقطبيه: الحضور والغياب. أو يجعل عملية القراءة موزّعة على مستويين. الأول كما يمثله التحليل السابق لبنية الإيقاع والحلم. والثاني هو ما يجعلنا الحضور( القصيدة) نصغي إليه هناك في منطقة الغياب الدلالي. أو ما يسميه رولان بارت بالشيء الآخر الغائب ..

يقول الكسندر إليوت: كل واحد هنا يصبّ عشقا بين الحين والآخر في شيء يراه، كأنه يقول له: أنت وأنا واحد.. هذا النزوع إلى التوحد هو في النص نزوع إلى التوحّد مع شيء غائب يمثله حضور الشجرة التي تشعر الذات نحوها بالأخوّة كما يشير عنوان القصيدة. والشيء الغائب هذا له، ولا شكّ، علاقة بالجذور الخفية التي تشدّ إلى مكان وزمان هما حيّز الإنتماء الحميمي، إلى زمان ريفي ينبثق من داخل الذات بفعل الحافز النفسي (الحنين) في صيغة إيقاعية يمزج فيها الخيال التذكّر بالحلم، يقول سعيد فرحان: "في روح كلّ ابن قرية شجرة"...

إن النّص كلّه علامة كبرى،

تصبح فيه الشجرة بمثابة مركز هذه العلامة لسببين: الأول هو أن جذورها الدلالية تضرب بشكل رئيسي في قلب المكان الريفي حيث الألفة والحميمية والشعور بالامتلاء والكونية. والثاني هو أنّ هذه الجذور تضرب بشكل ثانوي، إن صحّ القول، في تراب نصوص أخرى غائبة (إبداعية، دينية، وأسطورية). فكلّ نصّ تناص لا فكاك منه.

يمكن أن نرصد أيضا بنية مكانية أخرى تؤسسها العلاقة بين الأسفل والأعلى. في الأسفل هناك الأعماق حيث تنمح صورة معانقة الجذع إحساسا بقوّة الانتماء إلى الأرض، أو قوّة الانشداد إلى روح المكان الأول.

أمّا في الأعلى فهناك الآفاق، حيث تمنح صورة تسلق الشجرة، وشعور الإرتياح بين أغصانها بامتلاء آفاق العالم بالحبور، أو نشوة الإحساس بالمعنى في مقابل الشعور بافتقاده خارج منطقة الحلم الشعري حيث الضياع والاغتراب. ولذا فإن ذروة النّص- كما تمثلها الجملة الأخيرة- " فأحسّ بجذعك أيتها الشجرة". هي ذروة اكتمال الإحساس بالوحدة والألفة الكونية من خلال عالم الشجرة، وهكذا يصبح للتجربة في الشعر معنى، بواسطة خلق التجانس الكوني، أي يصبح قابلة لأن تُرى وتُلمس وأن يشعر بها ككل وفي الشذرات نفسها داخل شبكة العلاقات في النّص.

إنّ البنية المكانية التي تؤسّسها ثنائية الحنين/ الحلم تختلف بحسب خصوصية تجربة كلّ نصّ شعري. غير أنّ الفجوة/ مسافة التوتر تظلّ في الغالب شرطًا للشعرية. كما سنجده محققا- على سبيل المثال- في نص شعري للشاعر محمّد الماغوط على الرغم من خلوّه من عناصر التشكيل المألوفة (الإيقاع العروضي، والصورة الشعرية المؤسسة على الانزياح). فالمفارقة في النصّ هي مركز الشعرية، يقول الماغوط:

آه! كم أتمنّى لو أكون في هذه اللحظة محمومًا في قرية بعيدة

على سرير غريب، وتحت سقف غريب

وامرأة عجوز لم تقع عيناي عليها من قبل تسألني

وهي تعصر منديلها المبلّ فوق جبيني

من أي البلاد أنت يا بنيّ

فأجيبها والدموع تملأ عينيّ،

آه يا جدتي.

**بينة المكان ودلالته:**

إنّ هذا النصّ نسق واحد يتنامى بشكل تراصفي، يؤلف بنية تركيبية تتخلخل دلالتها المتوقعة في الأخير حيث الفجوة التي تصبح نقطة إضاءة تدفع عملية التلقي إلى معاودة قراءة النسق ثانية مع محاولة إستشفاف ذلك الشيء الغائب الذي لا يقوله النصّ.

إن الحرف "آه" يمثل الحافز النفسي "الحنين" الذي يعمل التشكيل كله بعدها على إشباعه في صبغة حلم يضطلع به الخيال، حلم تستخدمه الذات كسلاح نفسي لقهر مسافة إنفصالها عن مكان إنتمائها الحميمي (القرية) كما تشير إليه الجملة الأخيرة " فأجيبها والدموع تملأ عينيّ: آه يا جدّتي". غير أنّ ثنائية الحلم/ الحنين هنا لا تكتسب شعريتها إلا بالمفارقة، أو بالفجوة التي يخلقها النصّ ويجسّدها معًا بين الحضور والغياب.

إنّ الحضور والغياب هنا هما أساس البنية المكانية ومحور الدلالة معًا. فالحضور (الدلالة المباشرة) يتألف من عناصر تسهم كلّها في تكوين مكان قروي غريب (حالة الحمّى أولا والدّالة على الضعف والضياع، ثمّ القرية البعيدة، والسرير الغريب والسقف الغريب، والمرأة العجوز الغريبة). وبذلك يصبح المكان على مستوى بنية الحضور مكانا مفتوحًا، غريبا.

أمّا في الغياب الذي تضيئه الفجوة في آخر النسق، فإن المكان نفسه يصير مغلقا، أليفا، حميميًا، ودافئا. وبذلك تصبح الفجوة قائمة بين مكانين: الأول مفتوح في الحضور (اللغوي). والثاني مغلق في الغياب (الدلالي). الأول ظاهري، والثاني باطني. الأوّل مرئي، والثاني لا مرئي. وهنا تُفهم بوضوح وعمق الفكرة الشائعة نظريا من أنّ الشعر يأتي ليعيد إضاءة العالم، للكشف عن اللامرئي.

إن الحلم هنا يجعل الحنين ليس موجّها إلى المكان الريفي كوجود فيزيائي، ظاهري، بل موجّها إلى الريف كوجود لا مرئي حيث الإحساس بالألفة والحميمية والأمان. كما أنّ المكان المفتوح في الحضور يعمل على تكثيف المغلق في الغياب ممّا يجعل هذا الأخير يشعّ من خلال علاقات الحضور التي تؤسّسها الفجوة. وبهذا تمتلئ كلّ الأجزاء الصغيرة في النص بالمعنى الذي ينتجه تجانس بُعدين غير متجانسين، وبالتالي تصبح التجربة ذاتها ذات معنى.

# عروض متقدمة واحتفاءات متفردة بالمقتنيات الخاصة

إعداد: محمود منير

**قدمت دور العرض في عمان الشهر الماضي تجارب مختلفة لفنانين اردنيين وعرب واجانب، وكانت التجارب الاردنية الاكثر تميزا وخاصة في المعرض المشترك الذي اقيم في جاليري اربع جدران بالشيراتون بعنوان " رؤى جديدة" وشارك فيه الفنانان محمد نصرالله ومحمد العامري حيث قدما طروحات جديدة تعبر عن قدرتهما على استثمار تقنيات واساليب متعددة من مدارس وفنانين عالميين في تاريخ الفن مخرجين بذلك خصوصيتهما دون ان يقحما عنصرا او تكنيكا دخيلا على اعمالهما.**

## جاليري دار المشرق

افتتح في جاليري دار المشرق معرض الفنان السوري خالد الخاني في التاسع من آذار واستمر حتى نهاية الشهر المنصرم، وقد درس الخاني الفن في مركز الاحدب في حماة ومن ثم تخرج من قسم الالوان الزيتية في كلية الفنون الجميلة بدمشق، واقام عددا من المعارض في سوريا وبيروت ودبي وروما، وشارك في المعرض المتكامل للفن في عواصم العالم الذي بدأ عام ٢٠٠٢ من اجل السلام في مدريد. كما تحتفظ الكثير من المتاحف العربية والاوربية والامريكية بمقتنيات الخاني.

وتختزل تجربة الخاني في معرضه الجديد الحضور الانساني المتحول في اطار بحثه الدائم عن التوازن مع ذاته والمحيط الذي يعيش. واستعاد الخاني في اعماله التعبيرية لون الطين (البني) كمفردة رئيسية تتناغم مع مفرداته التعبيرية الاخرى، لتمنح تكويناته البدائية ولحظة الخلق الانساني. وتعلن مع الالوان الاخرى (كالبرتقالي) نشيد الحياة الذي لا ينقطع- الروح التي بثها الخاني في لوحاته عبر حوار داخلي بين جميع العناصر.

• للفنانة كارولين لاما

## جاليري " اذا كان"

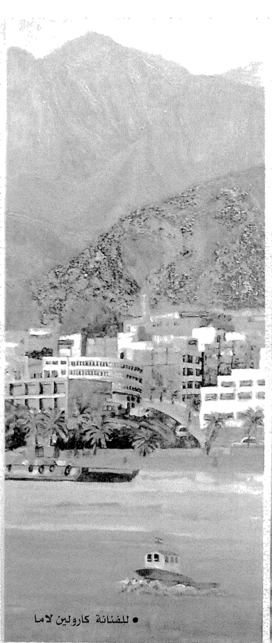
افتتح جاليري "اذا كان" للفنون التشكيلية والتراثية، في اطار المبادرة التكريمية التي نظمها "رواق البلقاء" احتفاء بالفنان السوري بسام كوسا، واشتمل الجاليري على عدة اعمال لفنانين محليين وعرب هم :جورج بهجوري، هيلدا الحياري، خالد الخاني، جبار مقبل، اديب مكي وعتاب مريب، كما عرض بعض القطع التراثية المعالجة تشكيليا ضمن رؤية تزاوج بين التراث والحداثة.



• للفنانة اديب عطوان



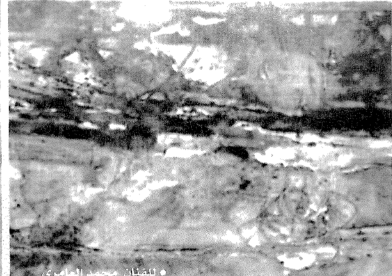
● للفنان منير ابو طالب



● للفنانة كارولين لاما

## جاليري دويندي

افتتح في جاليري دويندي معرض الفن التشكيلي المشترك للفنانين محمد العامري ويوسف الصرايرة وحسين نشوان ورسمي الجراح. كما تخلله حفل توقيع لعدد من الكتب للشاعر عبدالله رضوان ود. سليمان الازرعي وحسين نشوان. وجرى الافتتاح برعاية امين عمان الكبرى نضال الحديد. وتنوع المعرض من خلال التجارب المتعددة والمختلفة بحضور عدد من المثقفين والكتاب. ومثلت اللوحات الاربعة المعروضة للفنان والشاعر محمد العامري مراحل مختلفة سابقة من مسيرته الفنية. تناولت مناظر من الاغوار، البيئة الام للعامري. اضافة الى عدد من اللوحات التعبيرية التي تظهر الجرأة في التكنيك وفي استخدام اللون في تلك اللوحات وخروجا عن الشكل التقليدي للوحة وذلك في اللوحة المثلثة الشكل التي توحي بمركب من الرموز والاشارات الفلسفية.. اما اعمال الفنان يوسف الصرايرة فقد اعتمدت تقنية الطباعة في تصميم الزخرفات والهندسات اللونية مانحة جمالية في تشكيل الخطوط والمساحات المستخدمة في تشكيل الفراغ والفضاء الذي تداخلت عبره التكوينات الفنية . وشفت اعمال الفنان رسمي الجراح عن ملمسية عالية في رسمه للوجوه ضمن اجواء تعبيرية. وعبرت اللوحات عن دراسة لونية مسبقة تتضح عبر انسيابية اللون ودلالاته الحسية في مناطق التمازج ومفجرا الحياة في داخل اعماله عبر الايقاع الذي فرضته الالوان وطبيعة تشكيلها. وكانت اعمال الفنان حسين نشوان اقرب الى تصوير المباني الشعبية والتركيز على اشكال عمارة المساجد في فضاء لوني جديد اعتمد على الازرق وتحليقه في فضاء يبتعد عما هو سائد.



● للفنان محمد العامري



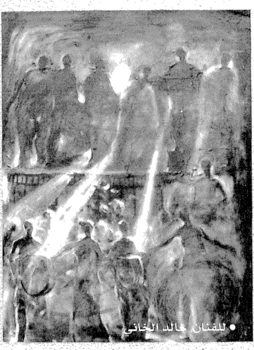
● للفنان خالد الخاني



● للفنانة مها المحيسن

## جاليري زارا

استمر معرض "بانوراما" للفنانة كارولين ايوب لاما في جاليري زارا في فندق حياة عمان اسبوعين متواصلين. والمعرض الذي افتتح تحت رعاية وزيرة الثقافة اسمى خضر ضم حوالي ستين لوحة مستوحاة من الطبيعة (Landscape) والطبيعة الصامتة (Still live) ومناظر البحر، وقامت الفنانة بطرحها في رسم الفوارق النغمية الدرامية بين المناطق الداكنة والمناطق الفاتحة، عن دراسة مسبقة تظهر من خلال رسمها الدقيق، والتصوير، والرسم السريع للخطوط والمساحات التي تتم من خلال عملية تكوين اللوحة.



● للفنان خالد الخاني

ولدت كارولين ايوب لاما في عمان، وتخرجت من قسم الهندسة المعمارية في جامعة رود ايلاند، وتحمل ايضا شهادة الفنون الجميلة من الجامعة نفسها، وحصلت على جائزة برامج التفوق الاوروبي بروما. ونالت اعلى مرتبة شرف في الفنون الجميلة من سويسرا.

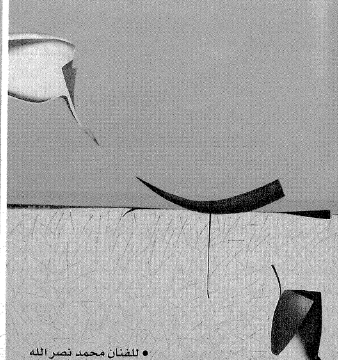
اقامت معرضها الشخصي الاول في معرض عالية (فيلا روزا) في الاردن، وشاركت في عدد من المعارض الجماعية في طهران، وعمان والمعرض الثاني والعشرين للفنون الجميلة بمتحف الشارقة للفنون.

## قاعة المدينة

شاركت ١٥ فنانة في معرض الفنانات التشكيليات الذي أقامته الدائرة الثقافية في أمانة عمان الكبرى عبر مشروع فنانات تشكيليات أردنيات والذي افتتح في الثامن من آذار في قاعة المدينة احتفاءً بيوم المرأة العالمي، والذي يأتي ضمن ملتقى المبدعات الأردنيات وجزءا من مساهمة الأمانة في تقديم صورة حقيقية لواحدة من مفردات الإبداع النسوي الأردني. الفنانات المشاركات هن هند الناصر وسامية زرو ودودي الطباع ونعمت الناصر ونوال العبدالله وغادة دحدلة وجانيت نور جنبلاط واوفيما رزق وديانا شمعونكي وهيلدا الحياري وسمر خدادين وبثينة رحال ومها المحيسن وخولة محمود صيدم وخلود مساعدة.



● للفنان محمد نصر الله



● للفنان محمد نصر الله



● للفنانة بثينه رحال

● للفنان بلال ديرانية

وجاء المعرض ليؤكد على دور المبدعة التشكيلي من جهة، ولإعطاء صورة حقيقية عن طبيعة ومستوى انتاج الفنانة الأردنية من جهة أخرى. وهذا ما أكدته الفنانة سمر حدادين التي أبدت سعادتها بأن تظهر المرأة مساحتها الإبداعية على الملأ في يوم تكريمها العالمي، والذي ترجو أن يكون بداية منهج تقدير للمرأة، وليس احتفاء آنيا إلى زوال.

ويعتبر المعرض تجربة ستعمق تدريجيا لتغطي الفنون التشكيلية الاخرى من نحت وخزف وصور فوتغرافية، اضافة الى انشطة ستتناول اوجه الابداع الادبي النسوي من شعر وقصة ورواية وغيرها.

وافتتح ايضا معرض الفن التشكيلي المشترك "ومضات ثلاثية " برعاية امين عمان نضال الحديد في قاعة المدينة، وشارك فيه الفنانون خلدون منير ابوطالب، وأديب عطوان، وبلال نور ديرانية. والمعرض الذي تنظمه الدائرة الثقافية بالامانة يجمع ثلاث تجارب اردنية مختلفة.

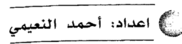
الفنان خلدون ابو طالب عضو مؤسس لرابطة الفنانين واقام عددا من المعارض الجماعية والشخصية وهو يعود بعد غيبة طويلة عن الساحة التشكيلية، وتتأثر أعماله بالمكان تأثرا كبيرا، فيما يحتفل عطوان بمدينة السلط عبر تفاعل بينه وبين بيئته.

واختلف ديرانية عبر اعادة انتاجه للزخارف الاسلامية من خلال التلوين والتكرار برؤية جديدة ومعبرة.

## اربع جدران

اكتسب معرض "رؤى جديدة " المشترك للفنانين محمد نصرالله ومحمد العامري اهمية خاصة من حيث تقديم الفنانين طروحات جديدة تعبر عن قدرتهما على استثمار تقنيات واساليب متعددة من مدارس وفنانين عالميين في تاريخ الفن مخرجين بذلك خصوصيتهما دون ان يقحما عنصرا او تكنيكا دخيلا على اعمالهما، ان الرؤى الجديدة التي قدمت في جاليري اربع جدران في الشيراتون تعكس دون ادنى شك التطور الملموس الذي يؤسسه نصرالله والعامري في مشاريعهما الفنية وما يراكمه الفنان في المشهد التشكيلي الاردني والعربي.

# اصدارات جديدة



اعداد: أحمد النعيمي

## «نساء في معترك السياسة» لـ«فاطمة الصمادي»

من منشورات البنك الأهلي الاردني لعام ٢٠٠٥، وضمن سلسلة «دراسات» صدر كتاب بعنوان «نساء في معترك السياسة» للباحثة والصحافية فاطمة الصمادي.

يقع الكتاب في (١٨٠) صفحة، ويضم مقدمة، وأربعة فصول، وخاتمة. وقد جاءت عناوين الفصول على النحو التالي: الفصل الأول: الفقهاء وتولي المرأة المناصب العامة. الفصل الثاني: الحركة الإسلامية الأردنية. الفصل الثالث: «حزب الله» اللبناني. الفصل الرابع: دراسة ميدانية. وقد حمل كل فصل من هذه الفصول عناوين فرعية متعددة.

وتشير الباحثة في مقدمة كتابها الى أنّ هذه الدراسة تبحث دور المرأة في الأحزاب السياسية الاسلامية من خلال حزبين بارزين على ساحة العمل السياسي الاسلامي وهما: حزب جبهة العمل الاسلامي الأردني، وحزب الله اللبناني. كما تشير الى أنّ هذه الدراسة تعدّ الأولى من نوعها لأنها تبحث القضية من خلال آراء النساء أنفسهن، فلم يسبق أن قدّمت دراسات علمية تبحث واقع النساء في هذين الحزبين، حيث اكتفت الدراسات السابقة بالمرور السريع على قضية المرأة، أو بتقديم شروحات طويلة حول هذه الاحزاب دون ان تهتم بقضية المرأة للدرجة التي قد يعتقد القارئ فيها بأنها غير موجودة.

وترى الباحثة بأن قضية المشاركة السياسية للمرأة واحدة من أكثر القضايا جدلية على ساحة العمل السياسي الاسلامي، متخذة ابعاداً متعددة، بعضها يتعلق بالمرتكزات الفقهية، وبعضها الاخر يتجاوز ذلك ليؤشر على جوانب اجتماعية متجذرة في عقول الناس، تأخذ صفة الثبات والتأثير، وتبقى المرأة في دائرة المتلقي المحايد - إن لم يكن السلبي - في قضية شديدة المساس بحياتها وحياة مجتمعها.




وقد خلصت الباحثة الى جملة من النتائج منها وجود اختلافات كبيرة في آراء الفقهاء المسلمين بخصوص قضية المشاركة السياسية للمرأة، وقد انتقلت هذه الاختلافات الى صفوف الحركات الاسلامية التي تستند في توجهاتها السياسية نحو المرأة وغيرها من القضايا الى المرجعيات الفقهية التي شهدتها ساحة العمل السياسي الاسلامي. وبدا واضحاً أنه لا يمكن القول بوجود رأي فقهي واحد تجاه مشروعية العمل السياسي للمرأة ومجالاته.

وترى الباحثة أن حالة من التفاؤل سادت في صفوف النساء في كلا الحزبين بخصوص المستقبل، وتتوقع النساء في حزب جبهة العمل الإسلامي ان تزيد نسبة تمثيلهن في مجلس شورى الحزب، كما يتوقعن أن يصلن الى مواقع قيادية جديدة في المكتب التنفيذي، وكذلك الحال بالنسبة للنساء في حزب الله، حيث يتوقعن أن تشهد الأيام القادمة مشاركة واسعة لهنّ في المجلس السياسي للحزب ومواقع قيادية أخرى.

وتتوقع الباحثة أن تزداد مشاركة النساء في المواقع القيادية في كلا الحزبين، وإن كانت تعتقد بأنّ نساء «حزب الله» سيتمكنّ من الوصول لهذه المواقع بصورة اسرع واكثر تأثيراً، وذلك بسبب وجود عوامل مساعدة كثيرة يأتي في مقدمتها قناعة قيادة «حزب الله» بضرورة حدوث هذا التغيير.

كما لاحظت الباحثة أن مشاركة النساء في الحركات الاسلامية عموماً جاءت بقرار من رجال الحركة دون أن تكون النساء الاسلاميات مساهمات رئيسيات في التنظير لقضية خروج المرأة ومشاركتها السياسية. وما يؤكد هذا الرأي - كما ترى الباحثة - خلو ساحة العمل السياسي الاسلامي من قيادات نسائية بارزة على الصعيدين الحركي والفكري. ومن المفارقة أن القيادة الوحيدة على هذه الساحة، وهي زينب الغزالي، قد برزت تجربتها بفعل ظرف خارج عن ارادتها وهو ظرف السجن والاعتقال، كما أنها لا تخفي قناعتها المعارضة لخروج المرأة وعملها السياسي، داعية لعودة النساء الى داخل البيوت.

وتعتقد الباحثة بأن خطورة هذه الفكرة تكمن في أن النساء داخل الحركات الاسلامية يظهرن وكأنهن متلقيات سلبيات فيما يتعلق بقضية مشاركتهن، ولا يساهمن في النقاش الدائر بخصوصها، وهو نقاش يقوده ويُسهم فيه الرجال بصورة كبيرة داخل الحركة الاسلامية وخارجها.

وتصل الباحثة الى ان النساء الاسلاميات سيجدن انفسهن أمام مشكلة كبيرة اذا ما عادت آراء الرجال داخل هذه الحركات لتدعو الى عودة النساء الى المنازل، وعندها لن تكون الخيارات المتاحة أمامهن كثيرة، فإما أن يلتزمن بالقرار ويعدن إلى دائرة الغياب من جديد، وإما أن يخترن الرفض، وحينها سيواجهن الكثير من الأسئلة والمعضلات التي يجب حلها.

## «السوبر حداثة» لـ«حسن عجمي»

عن دار بيسان للنشر والتوزيع في بيروت، وضمن منشوراتها لعام ٢٠٠٥، صدر مؤخراً كتاب جديد للكاتب «حسن عجمي» بعنوان «السوبر حداثة: علم الأفكار الممكنة».

يقع الكتاب في (٢٥٥) صفحة، إضافة إلى (٣٢) صفحة باللغة الانجليزية جاءت تحت عنوان Supermodernism and physics. يضمُّ الكتاب في جزئه العربي ثمانية فصول، حملت العناوين التالية: الأفكاروية، من النص الى المعرفة، من البيولوجيا والدين الى الظواهر الاجتماعية والعقل الجماعي، من الديمقراطية والأخلاق الى الدولة والفرد، من الهوية والحرية الى الوعي والكون، التفسير اللغوي والمشاكل الفكرية، الفلسفة الافتراضية والنصوص الممكنة، وأخيراً: السوبر حداثة وتحليلاتها المختلفة. وتحت كل فصل من هذه الفصول يندرج عدد من العناوين الفرعية.

يَسهل على قارئ هذا الكتاب أن يلاحظ أنه غنيٌّ بالآراء والأفكار التي تستحق الجدل والنقاش والتأمل.. يحاول المؤلف أن يحدد مفهوم السوبر حداثة في أنها «المذهب الذي يستخدم مفاهيم ومناهج ما بعد الحداثة من اجل الوصول الى الهدف الأساسي للحداثة ألا وهو المعرفة. أما علم الأفكار فهو جزء أساسي من السوبر حداثة، بما أنه يدرس الأفكار الممكنة وكيفية تطبيقها في ميادين مختلفة» (ص١٢)

ويتساءل المؤلف في الصفحة (٢٢٩) من الكتاب إن كانت الدول والحضارات توجد حقاً؟ ويجيب عن هذا التساؤل بـ(لا). ويرى أن الدول والحضارات كائنات ورقية، اي توجد فقط على الورق، وأنها مشاريع فكرية تعوّدنا ان نعتقد بوجودها. ويستشهد المؤلف على عدم وجود الدول بأن السيادة عنصر أساسي من عناصر الدولة، بحيث لا يحق لأي دولة أن تغزو دولة أخرى وتغيِّر نظامها وثقافتها، لكن هذه السيادة غير موجودة على ارض الواقع، ولعل افضل مثال - يراه المؤلف - على عدم وجود السيادة هو اجتياح أمريكا للعراق، وهناك مثال آخر هو احتلال اليهود لفلسطين وتشريد أهلها، لذلك سوف توجد الدول اذا وجد نظام عالمي يفرض بالقوة والحق حدود تلك الدول وواجباتها وحقوقها.




وعلى هذا الأساس يرى المؤلف أنه لا بد من استعادة مفهوم «الامبراطورية» واعتباره مفهوماً علمياً، اذ لا وجود لدول وحضارات، بل توجد امبراطوريات كالامبراطورية المغولية، والامبراطورية الرومانية في التاريخ، والامبراطورية الأمريكية حالياً، وذلك لأن جوهر الامبراطورية هو القوة، ثم القوة، أي الجيش الغازي بالمعنى الحربي. فقد تشكلت الامبراطورية المغولية من جيشها القوي وليس على أساس ثقافي متطور، وكذلك الامبراطورية الأمريكية.

ويرى المؤلف أن الحداثة تقول بوجود مجموعة قيم ثقافية صادقة من بين مجموعات القيم المختلفة بحيث يمكن المفاضلة بينها. أما ما بعد الحداثة فتقول باستحالة تقييم مجموعات القيم المختلفة وبذلك من غير الممكن تفضيل بعضها على بعضها الآخر، بمعنى ان ما بعد الحداثة لا تعتقد بوجود قيم متفوقة على مجموعة قيم أخرى.

ويختم المؤلف كتابه بأن الحداثة ترى بأن أي نظام اعتقادي هو نظام عقلاني إذا لم يكن يناقض أو يخترق مبادئ المنطق، أما ما بعد الحداثة فترى أنه من الممكن خرق بعض قوانين المنطق من قبل فرد ما أو نظام فكري معين ويبقى مع ذلك فرداً أو نظاماً فكرياً عقلانياً، فالعديد من المفكرين الكبار وقعوا في التناقض لكنهم ظلوا عقلانيين. أما السوبر حداثة فتقرُّ بأنه يمكن للفرد أن يخرق مبادئ المنطق ويبقى عقلانياً في حال كونه لا يعرف أنه ناقض المنطق، ومن جهة اخرى يعترف هذا المذهب بأنه على الفرد أن يراعي المنطق وإلا أصبح لا عقلانياً في حال أنه عرف خرقه للمنطق وقبل به.

## «مرايا الساعات الميتة» لـ«مصطفى الكيلاني»

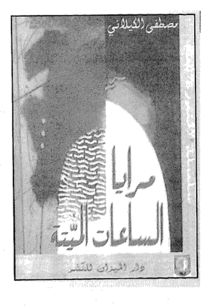
عن دار الميزان للنشر في تونس صدر للقاص والروائي التونسي مصطفى الكيلاني رواية بعنوان «مرايا الساعات الميتة»، وهي الرواية الثانية لمؤلفها بعد رواية «نزيف الظل» كما صدر للمؤلف ثلاث مجموعات قصصية وعدد من الابحاث والدراسات النقدية.

تقع الرواية في «١٥٦» صفحة، وتضم عشر فصول بدأت جميعها بكلمة «ساعة». وهذه الفصول هي: ساعة غضب، ساعة انتقام، ساعة تشييع جنازة، ساعة ظن، ساعة ضحك هستيري اخرى، ساعة ندم، ساعة انتقام أخرى، ساعة اعتبار، ساعة انتظار، وساعة انفجار.

يمكن ان تندرج هذه الرواية في اطار الروايات المستقبلية، او الاعمال الابداعية التي تحاول استشراف المستقبل، حيث يخبرنا المؤلف منذ البداية أن احداثاً روائية تدور سنة (٢٧٢٥) بعد الميلاد، وفي ذلك يقول المؤلف تحت عنوان اضاءة: «تدور احداث هذه الرواية سنة ٢٧٢٥ بعد ميلاد المسيح. الرؤيا قد تحدث، بل ستحدث، ولا إمكان للتوقف الآن عن الكتابة. في تلك الليلة الممطرة من ليالي خريف قادم يتحمل الراوي مسؤوليته كاملة في نقل ما سيتراءى له بين النوم واليقظة» (ص٨).

ومن الواضح أنّ هذه الرواية تتكئ على تقنية روائية مهمة وبارزة وهي تقنية «الزمن الروائي» حيث يحضر الزمن الروائي في بُعده المستقبلي حضوراً طاغياً، وبذلك فإنه يمكننا ان نصنّف هذه الرواية ضمن روايات «الاستباق» أو «التوقع».

غير أن الروائي في توقعه للزمن القادم يرسم صورة تشاؤمية رهيبة لمستقبل البشرية. فالمستقبل - استناداً الى مرايا الساعات الميتة - مستقبل مظلم وسوداوي ومرعب، يتنفس فيه الإنسان من خلال اسطوانة اوكسجين نحاسية لها ثمن معلوم «اصطفوا أمام شركة تزود الأوكسجين في ساعة مبكرة قبل طلوع الشمس. عبدالستار مدير الشركة فرّ في أوّل ليلة البارحة في زمن سيأتي من الجموع الغفيرة وصيحات الغاضبين وحشرجات المتسولين ممّن باعوا قواريرهم النحاسية المخصصة للتنفس الفردي مقابل دنانير قليلة انفقوها في شراء الخبز المصنّع وعلب الياغُرت.. ركب سيارته الرابضة في المأوى الخلفي. سوّى خرطومه وأوثق إلى الظهر قارورة الأوكسجين الأنيقة التي تليق بموظف في مستوى مسؤول إداري من الدرجة الأولى» (ص١٣).




وليست هذه الطريقة في التنفس مقتصرة على الكبار، ولكن الاطفال الصغار سوف يتنفسون بالطريقة نفسها «عند الثامنة صباحاً فُتح الباب الكبير المفضي الى ردهة القسم التجاري. اندفع سيل الرجال يحملون قوارير أبنائهم الصغار الاحتياطية وتعثّر بعضهم في زحمة المتدافعين بالأيدي والأكتاف، فتساقط العشرات وتصادمت القوارير فأحدثت قرقعات كأنها صليل أسلحة بيضاء في معركة وهمية» ص١٤.

وإذا كان كثير من الناس يعتقدون أن التكنولوجيا الحديثة سوف تساهم في صنع حياة أفضل للإنسان، فإن هذه الرواية ترى غير ذلك، حيث نجد صالح شيشة يقترح رفع «سعر الأوكسجين وتوظيف الحاسوب في تقييد سكان المدينة» (ص١٥) من خلال «تثبيت الأسماء على القوارير برموز رقمية خاصة يستحيل تقليدها» (ص١٥).

وفي هذه الرواية نجد أن الدمار والتخريب والتلويث أفعال بشرية يوجدها الإنسان، ويحقق من إدارته لها عوائد كثيرة «هناك.. تحديداً في ركن بعيد عن الانظار في مبنى إدارة التلويث الشامل رجل اصلع وامرأة صلعاء ايضاً يتذكران معاً الجلسات الخاصة، كؤوس الوسكي، القهقهات تتعالى في غمرة ما يُباع من البضائع والضمائر والأسماء» (ص١٤٥).

هكذا نجد هذه الرواية تحاول أن تدفعنا للاقتناع بأن الإنسان القادم سيكون أنانياً ومتوحشاً للدرجة التي يضع فيها كل شيء في المزاد، ويتخلى عن ضميره، وقيمه الإنسانية.

## «مرافئ الجليد» لـ«محمد جابلّي»

عن دار ميريت للنشر في القاهرة صدرت رواية بعنوان «مرافئ الجليد» لمؤلفها محمد جابلّي. تقع الرواية في (١٦٨) صفحة، وتضم سبعة فصول هي: جبل الثلج، العلامة والرمز، ظلال الماء، العين الزرقاء، ابتسامة الموناليزا، وان مانشو، والعاصفة.

ومن خلال هذه الفصول السبعة تطرح علينا الرواية كثيراً من الأسئلة الفلسفية، والرؤى الفكرية، واذا كانت هذه الفصول قد انتهت بمقاطع شعرية من قصائد لإليوت، وروبنسون، ووايتمان، وازرا باوند، واوكس فإنه يمكن قراءة كل فصل من هذه الفصول كما لو كان عملاً قصصياً مستقلاً، كما يمكن قراءتها كوحدة واحدة.

ومثل هذه الإشكالية في تجنيس الأعمال الإبداعية ليست جديدة، حيث نجدها في عدد من الأعمال الروائية العربية والعالمية، ولعل أبرز مثال عليها «سداسية الأيام الستة» التي كتبها اميل حبيبي بعد هزيمة حزيران عام ١٩٦٧، حيث يمكن للقارئ أن ينظر إلى السداسية كما لو أنها عبارة عن ست قصص أو لوحات منفصلة، أو ينظر إليها على اعتبار أنها عمل روائي متكامل.

وإذا كان اميل حبيبي قد أورد في بداية كل لوحة من لوحات السداسية مقاطع شعرية واغنيات فيروزية، فإن محمد جابلّي قد فعل ما هو شبيه بهذا، ولكن المقاطع الشعرية التي أوردها كانت لشعراء عالميين وجاءت في نهايات الفصول وليست في بداياتها.

بعد أن ينتهي قارئ «مرافئ الجليد» من قراءة الفصل السابع، وهو الفصل الأخير في هذا العمل الابداعي، يجد نفسه أمام عنوان جديد هو «ما قبل النهاية» وعلى عكس ما يوحي العنوان فإن النهاية تكون فيه.




وفي هذه الخاتمة التي تقع في خمس صفحات نجد الروائي واعياً للمسائل الفنية التي أرادها في روايته، حيث يقول: «اذا وصلت ايها القارئ الى هذه السطور فأنت شجاع حقاً لأنك فتحت نافذتك بل اشرعتها في وجه عواصف شتى ويحق لك ان تتساءل عن نهاية ما لهذه اللوحات التي يزعم الكاتب أنها تمثل (رواية) ويحق لي أن أخاطبك من خلف القناع الذي مزقه الكاتب، وفي الواقع اني أتمرد على الكاتب وعليك كذلك، لأن الراوي، كما يقول منظرو الرواية (عليه بالاختفاء) وهو (كائن نصي) كما يزعمون لا قدرة له على التجسُّد أو التمرد» (ص١٦٤).

ونجد الروائي ينظر الى روايته كما لو أن انساناً آخر غيره قد كتبها «وكنت قد وقفت في وجه الكاتب حينما زعم ان البطولة لا يمكن أن تكون الا امريكية، وعاتبته ايضاً على تحلل (مستر جون) ذلك البطل المزعوم الذي يحمل بؤس الشرق ووزر الغرب» (ص١٦٤).

ويستمر الكاتب في محاولة الفصل ما بين النص ومؤلفه، وهي محاولة يقدم لنا من خلالها مزيداً من آرائه وافكاره حول نواح متعددة في حياتنا الانسانية المعاصرة، ومنها التقدم الالكتروني «وواقع الأمر اني اغتنمت هواجسَ الكاتب وخاصة خوفه الشديد الذي يصل حدّ الرعب من التقدم الالكتروني، وذلك الخوف الذي زاد عندما اعلمته زوجته أن النصوص القديمة التي كان قد خزنها في ذاكرة الحاسوب اصيبت بفيروس أتلف جزءاً منها وغيّر بعض الأجزاء، ومن ذلك اليوم اصبح الكاتب يبحث عن سر هذا الفيروس، ووجد بعض المعلومات العامة القليلة دون أن يعثر على جواب كاف فبات يعتقد اعتقاداً راسخاً بأسطورية التكنولوجيا الحديثة» (ص١٦٥).

ويحاول الكاتب أن يوضح لنا لماذا أنهى روايته بعنوان «ما قبل النهاية»، فالنهاية - كما يعتقد - لن تكون في هذا الزمان، لذلك نجده «يكتب نهاية ثم يمزقها ومنذ سنوات وهو يبحث عن صياغة ما، قد تكون في زمن ما، لكنها ليست في زمننا لأن الصفير المرعب يتردد في كل حين، ولأن الرعب يريك القدرة، ولأن القدرة تُريك القدر فلا نهاية لما كان قد انتهى، أو لما لم يبدأ بعد» (ص١٦٧).

لقد عالج المؤلف الأحداث عبر رؤية إنسانية شاملة. وفي بداية الرواية كما في نهايتها ظلّ الروائي حريصاً على أن يؤكد لنا أنه يسعى الى ما هو ابعد من هذا النص، لذلك يقولُ المؤلف في الصفحة الأولى: إن هذا النص يشبه ما كنت أريد، لكنه ليس ما اردت! وهو في شتى أحواله مهدى الى الجحيم.

# أبجدية الحواس

القراءة ليست قراءة الكتب فقط، أو الصفحات والحروف. ثمة قراءة من نوع مختلف هي قراءة الأمكنة والرموز والموجودات. قراءة في وريقات النبات وهيئات الشجر والأعشاب والزهور البريّة. قراءة في النجوم والسماء وفي وجوه الناس وأشكال البشر وملامحهم. وحين تكون قراءة الكتب بالعين فإن القراءة هذه التي نعنيها تكون بالحواس الخمس مجتمعة أو بعضها أو بحاسة سادسة أو سابعة هي الحدس والتذكر الكوني حتى يخيل للمرء أن أمكنة بعينها يشاهدها لأول مرة، إنما تدخل أنسامها ورائحتها إلى دهاليز ذاكرته الكونية لكأنه شاهدها في حياة سابقة.

هل قلت الرائحة؟ لكم أيقظتني رائحة النعناع البرّي وذكرتني بمكان بعينه أو لحظة زمنية محددة حين كنا أطفالاً نطوّف كحجاج صغار في حضن وادٍ مدجج بالماء العذب ورائحة النعناع النفاذة.

إنك تقرأ المكان باللمس والرؤى، وتسمع هسيس النباتات حين تتمايل في حضرة المرور الناعم للهواء، وتشم الأزقة والطرقات وتتذوق ملوحة الهواء على شاطئ البحر وتميز الأزهار والنباتات البرّية بالطعم.

هذه زهرة طبق العذراء قالت جدتي، وهذه إبرة العجوز، وهذه زهرة دم الحبيب وهي تشير إلى الأبجدية المكتوبة على سطح البرّية حين نذهب في الربيع لقراءة الأرض.

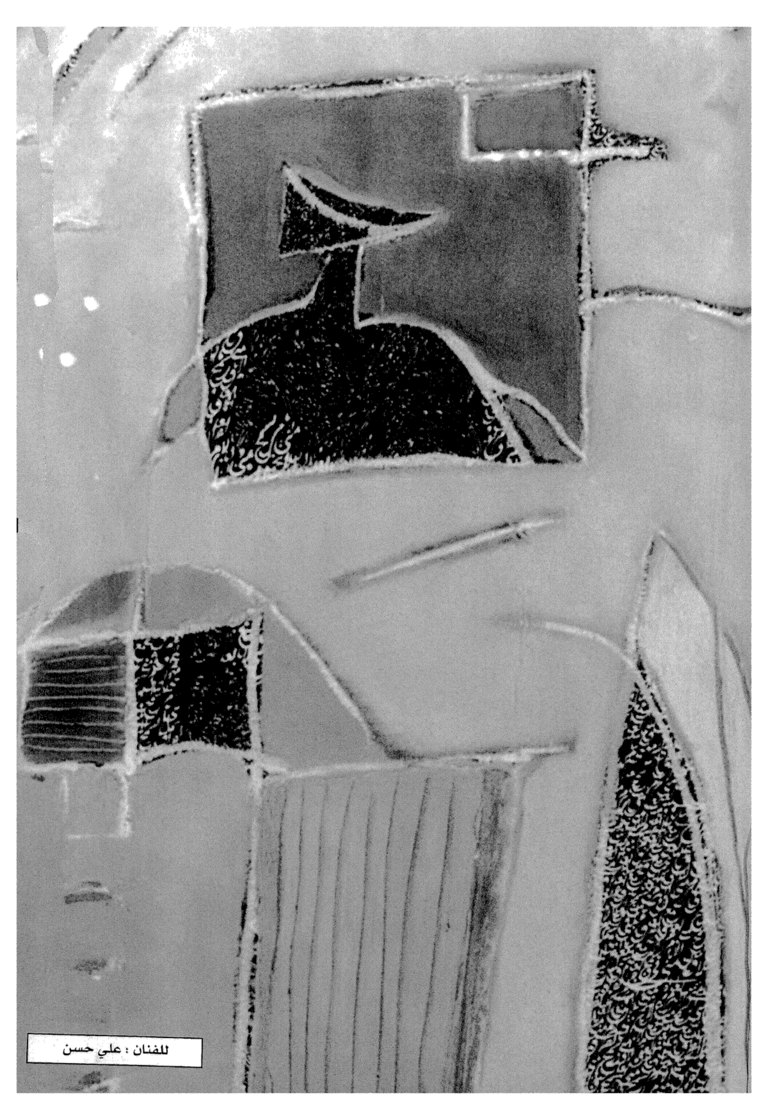
الطريق الضيق المتعرج المفضي إلى الزقاق حيث تجتمع العجائز والنسوة أمام بيوتهن القديمة ما زال قائماً في ركن من الذاكرة رغم أن البلدية قد أزالته وأقامت بدلاً منه شارعاً من الإسفلت. هنا على هذا الحجر الأصفر في السور المتهالك كان يتكئ بعض جدودنا في طريقهم إلى السوق. هذه بعض لمسات أيديهم وهنا التقى بعض العشاق ومرت الفتيات في طريقهن إلى النبع القريب. هل تقرأ تنهيدة قرب عين الماء؟ هل تتذكر نشيج عاشقة صغيرة؟ هل تلمح إضاءة خصلة شعر ما؟

الوجوه كتب مفتوحة بعضها بهوامش ومشروحات وبعضها بورق أنيق ومصقول، بعضها بعينين مضيئتين تشبهان ألوان غلاف فني جميل وبعضها بعينين باهتتين تشبهان كتاباً قديماً من تلك الكتب التي يقتنيها هواة جمع الكتب القديمة.

في المطارات تستطيع أن تميزهم بعيونهم العميقة غير المستقرة، السوداء والواسعة أحياناً. إنهم عرب مسافرون. وهؤلاء من جنوب إيطاليا، أما السلافيون فإنك تعرفهم من تقاسيم الفك العريضة. هل تقرأ هذا الوجه جيداً هو ما بين جنوب أوروبا وشمال إفريقيا.. شيء ما بين البحر المتوسط والامتداد العربي، خلطة بشرية تشبه كتاباً مترجماً احتفظ ناشره فيه بالنص الأصلي إلى جانب الترجمة.

إقرأ جيداً.. هل هذه فتاة أندلسية أم دمشقية؟ صقلّية أم كريتية؟ عربية أم يونانية؟ أم لعلها مالطية؟ إقرأ جيداً.. هذا الغموض جزء من لذة القراءة.. قراءة كقراءة الشعر. إقرأ جيداً.

**جريس سماوي**



للفنان : علي حسن

